جامعة اليرموك

كلية الفنون الجميلة

قسم الموسيقا

رسالة ماجستير بعنوان

دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام

Analytical Study of Abdel Hamid Hamam's Composing Technology

إعداد الطالبة

أثير هلال أمين حداد

إشراف الدكتور

نبيل الدراس

حقل التخصص – الموسيقا

الفصل الدراسي الثاني 2009

دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام

إعداد

أثير هلال أمين حداد

بكالوريوس موسيقا، جامعة اليرموك ٢٠٠٦م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

د.نبيل الدراس..مشرفاً و رئيساً

أستاذ مشارك في قسم الموسيقا، جامعة اليرموك.

د. محمد غوانمة..عضواً

أستاذ مشارك في قسم الموسيقا، جامعة اليرموك.

د.علي عبدالله..عضواً

أستاذ مشارك في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

د.رامي حداد..عضواً

أستاذ مساعد في قسم الموسيقا، الجامعة الأردنية.

الخميس: ١٩/ ٣ / ٢٠٠٩م



الإهداء

إلى من منحانـي كل الحب والحنـان..إلى من وقفا إلى جانبـي منذ نعومـة أظفاري وقدمـا لي كل الدعـم والمسـاندة في كل خطـوة أخطـوها..إلى من لا يفيهمـا جزيل الشكـر حقـاً..إلى من أنحنـي بكل احترام وتقدير أمامهمـا..إلى قدوتـي في الحيـاة..**إلى والـديّ الغاليين**

إلى من أقضـي معهـم أيام حياتـي..إلى من أعيش معهـم أجمـل لحظـات العمر..

إلى أحبتـي..

إخوتـي الأعـزاء.. أسامـة وصفـاء ويـارا وأشـرف

إلى من واكب الحركـة الفنيـة المـوسيقيـة الأردنيـة منذ بداياتـهـا.. إلى من خـط في سفر تاريخهـا أروع الأنغـام.. إلى من كان سبّاقا إلى تغذيتهـا بالجديد لتواكـب الحداثـة والتطـور محافظـة على أصالتـهـا..

إلى الأستاذ والمؤلـف المـوسيقي.. عبـد الحميـد حـمـام

إلى كل من وقف إلى جانبـي وساندنـي..إلى رفـاق الدرب..إلى كل الأصدقـاء والأحبـة

شكـــــر وتــقــديــــر

لو أنني أوتيت كل بلاغـــة وأفنيت بحر النطق في النظم والنثر
لما كنت بعد القول إلا مقصرا و معترفا بالعجز عن واجب الشكر

قبل كل بداية، وبعد كل نهاية، ليس هناك ما هو أولى من أن نقدم بين يدي الله تعالى صلاتنا من أجل كل شيء، وليس لي قبل كل شيء، إلا أن أشكر الله الذي أنعم علـــي بـــالعلم والمعرفـــة، ووهبني القدرة والصبر منذ بداية المشوار لتحقيق هذا النتاج العلمي المتواضع، وأكرمني بأناس عزّ مثيلهم في هذه الدنيا، فوقفوا إلى جانبي وساهموا معي بعلمهم وخبرتهم ووقـــتهم الثمـــين، فتفجرت في داخلي أروع مشاعر الشكر والتقدير والعرفان التي مهما عظُمت فلن تُفهم حقهـــم، فالشكر لله الذي أكرمني وشرفني بمعرفتهم والعمل معهم، لأنه الإله المحب البشر إلـــى الأبـــد، آمين.

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الدكتور الفاضل نبيل الدراس، الذي كان لعلمه الـــوفير، وخبرته وجهوده الحثيثة، وتوجيهاته الحكيمة، الفضل الأكبر في إنجاح هذه التجربـــة العلميـــة، وإنتاج هذه الدراسة على ما هي عليه. ولا يفوتني أن أشكره على إنسانيته، وحلمه، ومـــشاعره الأبوية الصادقة التي غمرني بها منذ البداية، لما كان له من طيّب الأثر في نفسي، فقـــد كـــان لصبره الجميل، ودأبه الموصول، وحماسه الرائع الفضل الأول في إنجاز هذه الدراسة.

كما وأتقدم بفيض من مشاعر الشكر والتقدير إلى السادة أعضاء هيئة المناقشة: الدكتور محمـــد غوانمة، والدكتورعلي عبدالله، والدكتور رامي حداد، على تفضلهم بقبول مناقشتي لما لـــه مـــن عظيم الأثر في إثراء هذه المناقشة، ولما بذلوه من جهود مباركة لتكرمهم فـــي مناقـــشة هـــذه الدراسة، ولسداد رأيهم في تقديم أي ملاحظة قيمة تساهم في أغنائها للظهور بالوجه الأكمل.

وكل الشكر والتقدير إلى الدكتور عزيز ماضي على ما قدمه لي من توجيهات وملاحظات قيّمة ومساعدة كبيرة أثناء البحث.

ولا يفوتني أن أقدم باقة من الحب والشكر إلى أختي ورفيقة رحلتي صفاء التي وقفت إلى جانبي يوما بعد يوم وساهمت معي بجهدها وصبرها، لما له من عظيم الأثر في نفسي.

وأشكر جامعة اليرموك – كلية الفنون الجميلة – قسم الموسيقا وجميع العاملين.

و أخيرا أتقدم بالشكر الجزيل لكل من أسهم في إنجاح هذا العمل وإنتاج هذه الرسالة.

المحتـــــــــــــوى

الموضوع	الصفحة

الملخص باللغة العربية

حداد، أثير، " دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام "، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩.

المشرف: د.نبيل الدراس

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالمؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام وأعماله الموسيقية، والتعرف إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي في أعماله.

قامت الباحثة بدراسة حياة المؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام، وتحليل بعض أعماله الموسيقية للوصول إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي التي أمتلكها والتعريف بها، خاصة وأن الجزء الأكبر من التقنيات قد حملت الطابع الأوروبي، التي أدخلها على الموسيقا الأردنية، حيث ساهمت في تطويرها، والنهوض بها.

توصلت الباحثة بعد الدراسة و التحليل إلى النتائج التالية:

١- تدل أعمال عبد الحميد حمام على أنها وبالرغم من صياغتها بالأسلوب الأوروبي، إلا أنها حملت طابع الموسيقا العربية ذو الشاعرية اللحنية، وبالتالي لم تأت تلك الأعمال تقليداً "أعمى" للنظم التأليفية الأوروبية، وإنما مرحلة من التجديد والمعاصرة بما يتناسب و الشخصية الموسيقية العربية.

٢- تنوع البرنامج التأليفي لعبد الحميد حمام من حيث القوالب الغنائية والآلية وصياغتها، فقد عمل في مجال الأغنية، والموشح، والقصيد، والكنتاتا، من القوالب الغنائية، أما من حيث الآلية فقد كتب في إطار موسيقا الحجرة مثل ثلاثي آلات النفخ، والرباعي الوتري، والسوناتا، إضافة إلى الموسيقا المرافقة للأعمال المسرحية والتلفزيونية. وكلنا أمل أن

نرى للمؤلف في مرحلة قريبة مؤلفات ضمن قوالب أخرى مثل :الكونشيرتو، والسيمفونية، الأوبرا، الباليه.

٣- استخدم حمام للصيغ الموسيقية ذات الشكل الغربي من خلال إدخال الألحان (Themes) العربية كأساس لها، بالاعتماد على الكثير من وسائل التعبيرفي الموسيقا العربية كالإيقاع، والمسافات، والحركة اللحنية، و الجمل الموسيقية. هذا وإن لم يكن هناك سيطرة واضحة للمقامية العربية بالمعنى التقليدي، إلا أن المؤلف لم يكن بعيداً عن سمة العصر الذي يعيش فيه من حيث التطور الثقافي و التقني.

٤- لم يبتعد عبد الحميد حمام عن الأطر الهارمونية الكلاسيكية باستخدامات التآلفات الرئيسية، وان كان هناك استخداماً قليلاً نسبياً للتآلفات الثانوية أخرى، علماً بأن الوظيفة الهارمونية لديه تحددت في أكثر الأحيان بهدف المرافقة التي تشكل تناقضاً مع اللحن المطروح.

٥- أبرز حمام جماليات كثيرة في دراسة الألحان العربية ضمن المنظور البوليفوني، وخاصة في إطار نظام الكانون و المحاكاة.

٦- تحدد نوعية المقطوعة طبيعة الفكرة الموسيقية في أعمال حمام من حيث الجمل القصيرة، أو الطويلة أو استخدام الموتيفات.

٧- عادة ما يستعمل المؤلف الانتقالات المقامية في المؤلفة، لأنه يرى ضرورة وجود جانب الإثارة و التشويق الدائم فيها، حتى يبقى المستمع مشدوداً للقطعة الموسيقية، وذلك باستخدامه للمثيرات الهارمونية أو الإيقاعية أو الميلودية.

الفصل الأول

خلفية الدراسة و أهميتها

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمـــــــة

إن فن الموسيقا كأثر وتراث حضاري إبداعي للأمم والشعوب، ما هو إلا تطور وتجديد وابتكار، يقوم عليه مبدعون ممن جسدوا تراث الأمة وتفهموه وتعايشوا مع العصر من خلاله. والموسيقا قديمة قدم البشرية، فقد استخدمها الإنسان في حياته الخاصة كفرد، وفي حياته العامة كجماعة، فأفاد منها واستفاد، إذ كانت جزءاً من معتقداته وطقوسه المختلفة، وأصبحت عنواناً لرقية وتقدمة الحضاري.

يعرَّف التأليف الموسيقي على أنه " نوع من الإبداع الفني الذي يتطلب الموهبة ودرجة ما من التحضير الفني، كالمعرفة بالقوانين الرئيسية المعمول بها لبناء الأعمال الموسيقية التي تشكلت في مجرى تاريخ التطور الموسيقي"(الموسوعة الروسية،١٩٧٤: ٨٩٢)، إلا أن العمل الموسيقي قد لا يقتصر في تشكيله على مجرد استخدام مطلق لمجموعة من العناصر الموسيقية الأولية، بل عليه أن يتضمن ما هو فني متكامل، ويستجيب إلى المتطلبات الجمالية للمجتمع، ولذلك نراه يحمل في طياته مضموناً فنياً جديداً مرتبطاً بالعوامل الفكرية الاجتماعية، وعاكساً من خلال شخصية جديدة تلك السمات النموذجية المعاصرة من ذلك الواقع. ولعل المضمون الجديد هو ما يحدد حداثة الوسائل التعبيرية التي لا تعني في الموسيقا الواقعية الانفصال عن التقاليد وحسب، بل تطوير تلك التقاليد بما يرتبط بالمسائل الفنية الجديدة.

تجري عملية التأليف الموسيقي بأسلوب يختلف من مؤلف إلى آخر، فهي بالنسبة للبعض حالة ارتجالية، تدون من قبل المؤلف بشكل مباشر ومتكامل، ولا تتطلب إجراء تعديل جوهري عليها.

أما البعض الآخر، فإن الشكل الأخير بالنسبة للعمل الموسيقي يأتي فقط كنتيجة لعملية طويلة ومعقدة بعد وضع الخطوط العريضة للعمل الموسيقي، ومن ناحية أخرى فإن بعض المؤلفين يلجؤن إلى الاستعانة بآلة موسيقية (مثل البيانو) عند التأليف، أو يلجأ إلى الآلة لإجراء عملية أشبه ما تكون "باختبار" لما كتبه.

كثيرة هي التحولات الحاسمة التي عصفت بالحياة الموسيقية العربية منذ بدايات القرن الماضي، فمن تحرير الغناء العربي من مناخات الحسية الطربية، مروراً بتحديث التخت الموسيقي الشرقي[١]. [١] بالآلات الغربية الكلاسيكية إلى أغناء الكتابة اللحنية والصوتية بعلوم موسيقية متطورة تمثلت من خلال تعدد التصويت، ومحاولات جريئة غير مسبوقة لإدخال الهارموني[٢]. [٢] في متن هذه الكتابة، أدت إلى ظهور أساليب جديدة للمؤلفات الموسيقية العربية وانعكست عليها ايجابياً بفضل التعددية الصوتية المتطورة الغنية بمدلولاتها التعبيرية والجمالية، والتي باتت مع بزوغ فجر هذه المرحلة المهمة في تاريخ الموسيقا العربية المعاصرة تتطلب تأليفاً حقيقياً بعيداً عن تلك التقاليد الموروثة. وكما نعلم، فقد جرى توسع حقيقي لأسلوب التأليف الحديث، بدأ ينتشر أفقياً في كافة أرجاء البلاد العربية التي بدأت تقدم مشروعها الموسيقي الحداثي عبر الاستفادة من العلوم الأوروبية المتطورة التي استفاد منها مجموعة من الموسيقيين العرب عبر العديد من البعثات العلمية، إضافة إلى إنشاء المعاهد الموسيقية العليا، التي تعنى بتدريس هذه العلوم بحيث يتمكن خريجو تلك المعاهد من امتلاك اختصاصات موسيقية على درجة كبيرة من الأهمية والعمق، تم توظيفها لاحقاً في تحديث الكتابة، وإمدادها بتوزيعات

---

(١) التخت الموسيقي الشرقي: فرقة موسيقية صغيرة العدد تتكون من آلات العود و القانون و الناي و الرق ثم أضيف اليها الكمان. وتقوم هذه الفرقة بمصاحبة الغناء العربي كالموشحات والأدوار والطقاطيق ... وعزف المؤلفات الشرقية كالبشارف و السماعيات و الدواليب وغيرها (بيومي، ١٩٩٢: ص٤٠٦)

(٢) الهارموني: يعني تحرك الأجزاء أو الأصوات مع بعضها في خطوة واحدة بدلاً من الاستقلالية الإيقاعية المنفردة التي تكون في الخطوط البوليفونية (بيومي، ١٩٩٢: ص62).

موسيقية مشرقة، مما حدا بالبعض إلى اعتبار ذلك خطوة نحو طي صفحة الماضي بكل تقاليده ومناخاته، خاصة التي تزامنت مع ما كان يعانيه التخت الموسيقي الشرقي من محدودية في التعبير فقر في التقنيات (www.alwatan.sy)، حيث انحصرت مهامه كما تفصح العديد من التسجيلات القديمة بدايات القرن الماضي، في ترديد آهات المغني وترجمتها بشكل بدائي في طقس فني افتقر إلى درجة ما من الارتقاء بالذائقة والتلقي، على الرغم من وجود العديد من التجارب الغنائية المهمة التي لا يستطيع المرء التقليل من أهميتها وحضورها. ولا تزال خطوات الحداثة تتوالى بتسارع في مسار الموسيقا العربية المعاصرة سعياً وراء الاستفادة الممكنة من العلوم الموسيقية المتقدمة، وأغناء النسيج النغمي العربي بقيمها ومدلولاتها التعبيرية والجمالية. وهو ما يمكن ملاحظة ملامحه في كثير من أطياف هذا الفن مثل أغاني الموسيقار محمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش وغيرهم من المبدعين الذين قدموا مفهوماً جديداً ومتطوراً للمؤلفات الموسيقية المعاصرة، ويكفي هنا التذكير بإسهامات الرواد في هذا المجال من مختلف الدول العربية.

من المعروف أن التاريخ والثقافة والطبيعة المكانية لهذا البلد أو ذاك قد تترك تأثيراً ما على الحياة الموسيقية فيه، والأردن إذ يمثل وضعاً مميزاً بين البلاد العربية، يمكن اعتباره نموذجاً للكثير منها من حيث التكوين الجغرافي و المناخي والاجتماعي. وبهذا أضفى هذا الموقع بلا شك على موسيقا الأردن تنوعاً وغنى، تعزز من خلال التنوع الجغرافي في البلد الذي يتمثل بوجود المناطق الصحراوية، والسهلية، والجبلية، والتي أنتجت أنواعاً من الغناء البدوي الذي يمثل حياة البدو من الهجيني (الحداء) والسامر(التهليل) والأهازيج (الأراجيز) وغيرها، ففي تكرار الألحان وامتداد بعض النغمات تنعكس الصحراء بامتدادها ومفاوزها، أما في السهول فنسمع الدبكات المتوارثة ممثلة للعقائد القديمة وتعكس الفرح بالمحاصيل (حمام، ٢٠٠٨: ص١٠).

تشير الدلائل إلى أن "الثقافة الموسيقية الأردنية قد بدأت منذ منتصف ستينات القرن العشرين تتأثر بأشكال وقوالب موسيقية مستجدة على ثقافتها التقليدية والشعبية (الدراس، ٢٠٠٢ :ص٢٤٩)، والمقصود هنا هو عملية ظهور تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الطابع الأوروبي بنظام التعدد الصوتي، ليتسنى لمحبي الموسيقا الاستماع إلى بعض هذه المؤلفات من خلال صالات العرض أو الإذاعة التي أنشئت حديثاً. وهذه إشارة إلى مؤلفات لموسيقيين أردنيين استفادوا من العملية التعليمية داخل الوطن وخارجه أمثال: يوسف خاشو، وعبد الحميد حمام، وفؤاد ملص، والياس فزع. إن استيعاب هذه الأشكال والقوالب في الحياة الموسيقية الأردنية يعتبر أمراً ذو أهمية تاريخية، فقد أعطيت الإمكانية للثقافة الموسيقية المونودية[1]. [1] بعكس ظواهر الواقع المعاصر في الموسيقا. وهذا يقود إلى المشاركة النشطة في نظام التبادل الفني الموسيقي، سواء بين عناصر الثقافة الموسيقية المحلية أو الثقافات الموسيقية الأخرى. يعتبر تشكل مثل هذه الموسيقا الجديدة ما هي إلا عملية معقدة ومتناقضة، نظراً لأن الوعي الفني الموسيقي الجماهيري في الأردن قد تشكل على أساس المبادئ المونودية منذ القدم، وبالتالي فأن أهمية قضية التعدد الصوتي المتولدة والموظفة في ظروف الثقافة الموسيقية التقليدية الأردنية تكمن في "إمكانية اتفاقها مع ما اكتسبته دول مماثلة في الثقافة"(الدراس، ٢٠٠٢: ص٢٥٠)، والتي ستكون عاملاً مساعداً على فهم هذه القضية.من هنا يبدو اهتمام الدارسين نحو تعميم التجارب الموسيقية المماثلة وضرورة الانتقال من المراحل التجريبية إلى تحديد العمليات الإقليمية المتنوعة، لأن كل تجربة هي ذاتية، وفي نفس الوقت تعبر عن مرحلة تاريخية محددة، خاصة وأن تجربة بعض الدول ستكون عامة بالنسبة للدول الأخرى، بل وسترسم صورة عامة أيضاً لها، مما يسمح بالنظر إلى" قدر" تلك الثقافة كنموذج للعملية بشكل عام.

---

[1] الموسيقا المونودية:هي موسيقا يبرز فيها خط لحني واحد فوق النسيج الموسيقي.(ديفي،٢٠٠٠: ص٢٠٣).

انطلاقاً مما سبق ستتناول هذه الدراسة نموذجاً للأعمال الموسيقية ذات العلاقة، والتي قدمها إلى الثقافة الموسيقية الأردنية المعاصرة رائد من رواد الحركة الموسيقية الأردنية، وهو المؤلف الموسيقي عبد الحميد حمام، الذي تعرفه الأوساط الموسيقية الأردنية والعربية والعالمية. وبالطبع لا تستطيع الدراسة الإلمام بكافة القضايا الموسيقية المعاصرة في الأردن ولكنها قد تكون حلقة وخطوة نحو المعرفة في هذا الإطار، وبما يفتح الأفاق لمزيد من التعمق والكشف عن الخصوصيات والسمات الأخرى لموسيقى هذا البلد.

مشكلة الدراسة:

تشكل المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة المصاغة بنظام التعدد الصوتي جزءاً مهماً من الرصيد الموسيقي الأردني، فهناك الكثير من هذه المؤلفات امتازت من حيث التأليف المتقن والدقيق، وبالطبع فإنها بحاجة إلى جهود كبيرة من قبل النقاد والباحثين والمؤدين من ذوي الاختصاص، لجعل تلك المؤلفات في متناول الأجيال الجديدة من المهتمين، خاصة وأن هذه المؤلفات لم تلق الاهتمام الكافي، مما يستدعي العمل على تطوير أدوات دراسة تلك المؤلفات. وقد ارتأت الباحثة في هذه الدراسة أن تلقي الضوء على تقنية تشكيل العناصر الموسيقية في عينات أصيلة لأحد المؤلفين الأردنيين العرب - عبد الحميد حمام- الذي وإن جسد في العديد من مؤلفاته الشكل الأوروبي، إلا أنها تعتبر من وجهة نظرنا مؤلفات موسيقية ذات هوية أردنية عربية.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي :

- التعريف بالمؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام وأعماله.
- التعرف إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة فيما يلي :

- إلقاء الضوء على بعض المستجدات في الحياة الثقافية الموسيقية في الأردن، والتي تعنى بشكل رئيس بالحراك الثقافي الموسيقي الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ من مشهد التطور الثقافي العام الذي يشهده الأردن.
- توضح الدراسة ظاهرة التأليف الموسيقي الأردني في إطار الأعمال الموسيقية ذات التعدد الصوتي.
- تعرف الدراسة بأحد رواد التأليف الموسيقي الأردني وأعماله الموسيقية كنموذج قد يكون منطلقاً لدراسات لاحقة في هذا المجال.

منهج الدراسة:

نظراً لأن هذه الدراسة متنوعة ما بين السيرة الحياتية لأحد المؤلفين الموسيقيين الأردنيين، وتحليل عدد من أعماله الموسيقية، ستلجأ الباحثة إلى استخدام مناهج مختلفة لإعداد هذه الدراسة حيث ستستخدم منهج الاسترداد التاريخي[1].لإلقاء الضوء على ما يتعلق بفصل سيرة حياة المؤلف، ومن ثم الاستعانة بالمنهج التحليلي في تحليل أعماله ودراستها.

---

(1) منهج الاسترداد التاريخي: منهج يسترد ما حدث بالماضي فكرياً لدراسته، لأن البحث التاريخي يسير في اتجاه معاكس معاكس للتاريخ نفسه ويقوم على زمن غير قابل للإعادة.(أساليب البحث العلمي،٢٠٠٢:ص٣١)

محددات الدراسة:

سيتركز الاهتمام في هذه الدراسة على أبرز مهارات تقنية التأليف الموسيقي المستخدمة من قبل المؤلف، وهي: النسيج الهوموفوني[1]. (Homophony Facture)، النسيج البوليفوني[2]. (Ployphony Facture)، الشكل الموسيقي[3]. (Form).

مجتمع الدراسة:

يتكون مجتمع الدراسة من مجموعة الأعمال الموسيقية التي صاغها وألفها عبد الحميد حمام.

عينة الدراسة:

اعتمدت الباحثة في اختيارها لعينة الدراسة على تلك الأعمال ذات العلاقة التي تبرز من خلالها تقنيات التأليف الموسيقي التي يمتلكها عبد الحميد حمام، حيث كانت عينة قصديه ومتنوعة تشمل مختلف القوالب الموسيقية التي كتب فيها.

---

(١) النسيج الهموفوني: نوع من النسيج الموسيقى، يقوم على مجموعة من الأصوات المصاحبة لفكرة موسيقية أساسية، دون أن ترْقَى في فكرتها إلى أهمية هذه الفكرة. (معجم الموسيقا، ٢٠٠٠:ص٧١)

(٢) النسيج البوليفوني: هو عبارة عن خطين لحنيين أو أكثر، كل منها مستقل عن الآخر، وتكون في نفس الوقت مع بعضها وحدة فنية مترابطة، وهي فن ربط الخطوط الإيقاعية المستقاة بعضها ببعض بشكل متكامل، من خلال النسيج اللحني.(خضير، ١٩٨٢: ص)

(٣) الشكل الموسيقي: اسم يطلق على أنواع التأليف الموسيقى العالمي، مثل السيمفونية والكونشرتو والسوناتا..الخ، ويطلق أيضًا على الصياغة، أو التصميم البنائي الداخلي للحركات المكونة لهذه الأنواع وغيرها. (معجم الموسيقا، ٢٠٠٠: ص٥٥)

أدوات الدراسة :

تتمثل أدوات هذه الدراسة بالمدونات الموسيقية للمؤلف عبد الحميد حمام، والتسجيلات الصوتية لها، والعديد من المقابلات الشخصية التي تمت مع المؤلف وعدد من أصدقائه وطلبته، بالإضافة إلى المراجع العربية والأجنبية والرسائل والبحوث العلمية وشبكة الإنترنت.

إجراءات الدراسة:

- الإطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع هذه الدراسة بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال زيارة المكتبات، وشبكة الإنترنت.
- التعمق في الإطلاع على ما تتضمنه المصادر والمراجع العلمية من معلومات تتعلق بموضوع الدراسة و ترجمة العديد من المواضيع ذات العلاقة المباشرة بها.
- إجراء العديد من المقابلات الخاصة مع المؤلف عبد الحميد حمام، حيث تمت هذه المقابلات حسب التواريخ التالية (٢٠٠٧/٣/٢٠م، ٢٠٠٧/٣/٢م، ٢٠٠٧/٤/٥م، ٢٠٠٧/٤/١٢م، ٢٠٠٧/٤/٢٦م، ٢٠٠٨/٥/١م) ، كما تم إجراء مقابلات مع عدد من أصدقاء وطلبة المؤلف وهم:

١- د.محمود صادق في ٢٠٠٧/٤/٢٦م.
٢- د.عزيز ماضي في ٢٠٠٨/٤/٢٢م.
٣- د. وائل حداد في ٢٠٠٨/٤/١٥م.
٤- د. إنصاف الربضي في ٢٠٠٨/٧/١٣م.
٥- الفنان جورج أسعد في ٢٠٠٧/١٠/٧م.
٦- الفنان صخر حتر في ٢٠٠٧/٥/١٤م.
٧-الآنسة رنا بدر في ٢٠٠٨/٨/٢٩م.

- قامت الباحثة بإحضار المؤلفات وتسجيلاتها أثناء عزفها من قبل عازفين مختلفين ومن ثم سماعها وتحليلها بإشراف المشرف للوصول إلى النتائج المتعلقة بتقنيات التأليف الموسيقي التي يمتلكها المؤلف .
- قامت الباحثة بطباعة بعض الأعمال الموسيقية للمؤلف.
- الأخذ بوجهات نظر العازفين بالنسبة للمؤلفات التي قاموا بعزفها للتأكيد على عدد من الأمور المتعلقة بالمؤلفات.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

أ- الدراسات العربية:

1- دراسة بعنوان مؤلفات جميل عويس الموسيقية، صالح رضا صالح، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن،جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، يناير ٢٠٠٣.

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بشخصية المؤلف(الملحن) جميل عويس، والتعرف على مؤلفاته وأسلوبه في التأليف. توصل الباحث في هذه الدراسة إلى قيمة الفنان العالية لنجاحه في الأعمال الفنية العديدة التي أنجزها من قيادة فرق لعزف لتأليف لتوزيع لتدوين وغيره، كما تم التعرف على مؤلفاته الموسيقية وأسلوبه في التأليف.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في التوصل إلى تقنيات التأليف التي يمتلكها عبد الحميد حمام، والتعرف على بعض مؤلفاته الموسيقية.

٢- دراسة بعنوان أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب، حنان أبو المجد، الموسيقا رسالة دكتوراه،مجلة الموسيقا العربية، المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، العدد الرابع عشر، ١٩٩٥م.

هدفت هذه الدراسة إلى التأكيد على أن المتغيرات التي برزت في القرن العشرين قد تركت تأثيراً على الموسيقا بشكل واسع، وبأن تفاعل الحضارات لا يعني ضرورة التغريب، بل هو الطريق إلى التطوير. كما جاء من أهداف هذه الدراسة إبراز المظاهر السلبية للمزج والمفهوم الإيجابي للإدماج.

توصلت الباحثة في هذه الدراسة إلى أن لقاء الحضارات ضرورة حتمية في سبيل التطور، على الرغم من بعض المظاهر السلبية، هذا وأن اللقاء بين الشرق والغرب قد أسفر عن

ظهور فنون شرقيه جديدة، فيها اندماج للمضمون الشرقي العربي مع وسائل الصياغة الغربية. كما توصلت إلى أن المظاهر السلبية للمزج تتركز بمحورين: الأول يتمثل في سياق اللغة الغربية التقليدية، والثاني فيبحث في سياق اللغة العربية الدراجة ومن صورة استخدام آلات الغربية (تقليدية- كهربائية) دون وظيفة فنيه محددة. كما توصلت الباحثة إلى أن الطريق الصحيح لإثراء الموسيقا العربية يتم عن طريق الاندماج بين موسيقى الشرق والغرب، ويكمن في تطويع وتحوير أساليب التقنية الغربية المعاصرة بما يتمشى مع جوهر الموسيقا المحلية، وبأن هذا المفهوم ينطبق مع مفهوم القومية في الموسيقي.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في إطارها النظري حول عملية التأثر والتأثير بين موسيقى الشرق والغرب ومقارنتها بأعمال عبد الحميد لمعرفة مدى تأثير الغرب في فكره العربي للخروج بمؤلفات عربية ذات شكل غربي.

٣- دراسة بعنوان استخدام الهارمونية بالتآلفات المتعددة (Polychords) في مؤلفات القرن العشرين، حسين عبد الحليم عبد الكريم دغيدي، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، يناير ٢٠٠٣.

جاءت هذه الدراسة للتعرف على استخدامات الهارمونية بالتآلفات المتعددة في القرن العشرين، وإظهار التصريفات المختلفة للهارمونيات بالتآلفات المتعددة لدى مؤلفي القرن العشرين. توصل الباحث في نهاية الدراسة إلى التأكيد على اهتمام بعض مؤلفي القرن العشرين في إيجاد لغة هارمونية جديدة لبناء التآلفات الهارمونية، وهي الهارمونية المتعددة، كما أظهرت أسلوب بناء التآلفات المتعددة والتي تسمع معاً في نفس الوقت. كما أظهرت الدراسة إمكانية استخدام التآلفات الهارمونية المتعددة في تكوينات أخرى بغير الثالثات مثل، الرابعات

التامة أو الزائدة، وكذلك مسافات الثانية والخامسة، وإمكانية وجود خليط للتآلفات المتعددة، يمزج بين التآلفات بالثالثة وأخرى بالرابعة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في دراسة أسلوب البناء الهارموني وإمكانية الاستفادة منها عند تحليل المؤلفات، للوصول إلى أسلوب عبد الحميد حمام وإظهاره في المعالجة الهارمونية لمؤلفاته.

٤- دراسة بعنوان أسلوب المعالجة الهارمونية عند فيردي من خلال آريا حاشية من أوبرا ريجوليتو، عيسوى محمود عبد الحكيم، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، يناير ٢٠٠٣.

هدفت هذه الدراسة إلى تتبع أسلوب التناول الهارموني في آريا حاشية "Corteggioni" لفيردي، للوقوف على طريقة المعالجة الهارمونية. تمكن الباحث في نهاية البحث من التوصل إلى طريقة فيردي في تناول الهارمونية من خلال آريا حاشية، وهي استخدامه لجميع التألفات الأساسية مضافاً إليها جميع الدرجات الفرعية دون استثناء. كما لاحظ استخدامه للتآلفات الدخيلة بكثرة ولجميع درجات السلم، بالإضافة إلى استخدامه التالفات الدخيلة لتألف(السابعة) الطبيعي، الذي يعطي الإحساس بالطابع المقامي من خلال السلالم الصغيرة المستخدمة، كما أستخدم التالفات (الثالثة، الخامسة، السابعة) الطبيعية لتأكيد الطابع المقامي، بالإضافة إلى استخدام التالفات المطعمة البسيطة مع ووضوح المقامية الأساسية.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة للوقوف على أسلوب المعالجة الهارمونية، والهارمونيات المستخدمة لدى عبد الحميد حمام.

٥- دراسة بعنوان الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو " دراسة تحليلية مقارنة"، هيثم ياسين خليل سكرية، القاهرة، أكاديمية الفنون،٢٠٠٧م، رسالة ماجستير.

هدفت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على أوجه التشابه وعناصر الاختلاف في الموسيقا البروجرامية لدى كل من المؤلف الموسيقي الأردني يوسف خاشو، والمصري رفعت جرانة، وذلك من خلال سيمفونية ٢٣ يوليو " الثورة" (مصر) رفعت جرانة، وسيمفونية "الهاشميون" (الأردن) يوسف خاشو، مقدمة تحليلاً من حيث الكتابة الأوركسترالية، والعناصر اللحنية، والنسيج، والتلوين الأوركسترالي.

وقد توصل الباحث في هذه الدراسة إلى **ما يلي فيما يتعلق بأوجه التشابه بين رفعة جرانة ويوسف خاشو منها :**

- أعتمد كل منهما في كتابته للموسيقا البروجرامية على المواضيع الوطنية في كل من الأردن ومصر.
- تمت صياغة الحركة الأولى للعملين الموسيقيين في قالب الفانتازيا.
- تم استخدام الهارمونية التقليدية في كلا العملين الموسيقيين.
- استخدم كل منهما أسلوب التحويل الدياتوني البسيط (عن طريق التآلف المشترك) للانتقال بين السلالم القريبة.
- استخدم كل منهما نسيج كنترابنطي مكون من أربعة أصوات.
- استخدم كل منهما الميزان الرباعي مع استخدام الضغط على الزمان الأول والثالث، مما يوحي بميزان ثنائي، حيث استخدم زمن البيضاء في المصاحبة الهارمونية، وهذا ما يعزز قوة الضغط على الزمن الثالث.

- استخدم كل منهما زمن ذات السنين، ووظفه في التسلسلات السلمية والكروماتيكية ليزيد من الإحساس بالسرعة.

- استخدم كل منهما السلالم الكبيرة والصغيرة، وكذلك طابع المقامات العربية(الحجاز والكرد) بهدف إبراز الهوية الموسيقية العربية.

أما عناصر الاختلاف بين رفعة جرانة ويوسف خاشو، فهي :

- تتسم أساليب الكتابة الأوركسترالية التي استخدمها رفعة جرانة بطابع وصفي لتحقيق برنامجه، بينما هي لدى يوسف خاشو ذات طابع سردي.

- تميز يوسف خاشو بغزارة الأفكار اللحنية، والتي وصلت إلى ٢١ فكرة، صور من خلالها السرد الدرامي لموضوع سيمفونيته، بينما تميز رفعت جرانة بالاعتماد على الأفكار القليلة التي وصلت إلى ٦ أفكار، إلا أنه استطاع استغلالها بأساليب متنوعة لخدمة مواضيع سيمفونيته.

- لعب عنصر الانتقال المقامي دوراً بارزاً عند يوسف خاشو الذي استخدم ٨ سلالم بينما لعب دوراً محدداً عند رفعت جرانة الذي استخدم ٣ سلالم.

- استخدم جرانه النسيج المونوفوني بكثرة، هادفا إلى إظهار اللحن الأساسي دون التأثير عليه بأية مصاحبة، بينما انحصر استخدام خاشو للنسيج المونوفوني في القفلة فقط.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث النتائج الخاصة بأسلوب رفعت جرانة ويوسف خاشو، والتعرف على أسلوب كتابة الهارمونية والكونترابنطية الخاص بكل منهما، مما يساعد على التعرف إلى أسلوب عبد الحميد كمؤلف عربي أتخذ الطابع الأوروبي في مؤلفاته.

٦- دراسة بعنوان تعدد التصويت في الموسيقا العربية، محمد غوانمة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد ١٣، العدد٣، ١٩٩٧م.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على استخدامات تعدد التصويت عند العرب، وإبداعاتهم فيه، والأسس والاستخدامات التي استخدموها في هذا المجال، واستعراض بعض التجارب العربية في مجال استخدام تعدد التصويت، وتقديم بعض النماذج منها لتتمكن الأجيال الجديدة من التعرف على جذور تعدد التصويت في الحضارة العربية واستيعاب هذه الأجيال لتجاربها المختلفة، وهذا سيؤدي إلى ظهور فكر موسيقي عربي متميز يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

تمكن الباحث من عرض تجارب استخدام تعدد التصويت بمختلف البلاد العربية مثل مصر، ولبنان، والمغرب، والأردن. فقد أشار إلى دور المؤلفين الأردنيين مثل يوسف خاشو وعبد الحميد حمام في صياغة ألحان التراث الشعبي الأردني من جديد باستخدام أنواع من تعدد التصويت، كما أشار الباحث بأن عبد الحميد حمام قد استوعب المضمون الأساسي لألحان التراث الشعبي الأردني، وهذا جعل استخدامه لتعدد التصويت بمثابة الدعامة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة إلى التعرف على تجارب العرب بإدخالهم التعدد الصوتي لمؤلفاتهم، والتعرف إلى أسلوب المؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام بالتعامل مع التعدد الصوتي في مؤلفاته، خاصة ألحان التراث الشعبي الأردني.

7- دراسة بعنوان مظاهر تعدد التصويت في مؤلفات نبيل شورة لآلة القانون، حسن محمود محمد، إيهاب حامد عبد العظيم، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، يناير ٢٠٠٣.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على مظاهر تعدد التصويت في مؤلفات نبيل شورة لآلة القانون، وإمكانية الاستفادة من هذه المؤلفات في تدريس الآلة، ومادة التأليف العربي.

توصل الباحثان إلى المساحة الكاملة لآلة القانون مما زاد من إثراء وعمق لطبيعة الألحان، وصوت الآلة. كما استعمل جميع أنواع تعدد التصويت من مسافات هارمونية رأسيه، من ثالثة ورابعة وخامسة وسادسة وأوكتاف، والتآلفات الثلاثية الهارمونية الرأسية بكل من حركة متشابهة وعكسية. بالإضافة إلى استخدام الألحان الأفقية التي تتناسب مع تقنيات أداء آلة القانون.أظهر الباحثان كيفية استغلال خط الباص في أداء الضغوط الأساسية المصاحبة بشكل نغمي، كما أظهرا التنوع في المهارات التي استخدامها ودور الباحث في العينة المختارة من حيث العناصر النغمية والإيقاعية وأسلوب الأداء.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في إبراز مظاهر التعدد الصوتي في مؤلفات عبد الحميد حمام.

٨- دراسة بعنوان أوغسطين لاما...حياته وأعماله، عمار سعيد عديله، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠٠٧م.

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بحياة الموسيقار الفلسطيني أوغسطين لاما، والتعريف بمؤلفاته الموسيقية، والأسلوب الذي أستخدمه في مؤلفاته الموسيقية، وإلقاء الضوء على واقع الحياة الموسيقية في فلسطين في الفترة التي شهدت وجود هذا الموسيقار الكبير، والتعرف إلى الدور الكبير الذي أداه للنهوض بالحركة الموسيقية هناك. كما هدفت إلى التعريف بالموسيقيين الذين تتلمذوا على يديه من مختلف البلاد العربية أمثال: يوسف خاشو، سلفادور عرنيطة، فرانسوا نيقوديم، الياس فزع، باتريك لاما. توصلت هذه الدراسة إلى العديد من النتائج أبرزها :

١. يعتبر أوغسطين لاما من أكبر مؤلفي الموسيقا التي شهدها القرن العشرين على مستوى فلسطين والعالم العربي، ويتمثل ذلك بالأعمال الموسيقية التي قدمها من الناحية الموسيقية والدينية.

٢. يعتبر أوغسطين لاما من أفضل عازفي آلة الأرغن في العالم، ومن أهم المؤلفين الموسيقيين الذين كتبوا المؤلفات الدينية بشكل كبير، خاصة وأنه أمضى حياته في خدمة كنيسة القيامة، لذا يعتبر جزءاً لا يتجزأ منها .كما أنه أسس جوقة الترتيل الكنسي لتكون من أفضل الفرق على مستوى كنائس فلسطين.

٣. يعتبر أوغسطين لاما مرجعاً للموسيقا في فلسطين منذ بداية ظهور مهارته في العزف وحتى وفاته.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة إلى التعريف بحياة المؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام، والتعريف بتقنيات التأليف الموسيقي التي أستخدمها بمؤلفاته الموسيقية خاصة المؤلفة بأسلوب متعدد التصويت، والتعرف إلى الدور الكبير الذي أداه للنهوض بالحركة الموسيقية في الأردن.

٩- دراسة بعنوان دراسة تحليلية عزفية للموسيقا الخيالية"Fantastic" عند شوستاكوفيتش، أشرف المصري، رؤف أبو بكر رشيد، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، يناير ٢٠٠٣.

هدفت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على إحدى مؤلفات شوستاكوفيتش في القرن العشرين، وهي الموسيقا الخيالية. وتوصل الباحثان إلى استخدام المقامات الجريجورية بكثرة، مما يعطي الإحساس بمؤلفات العصور القديمة والتوصل إلى استخدام أسلوب الكانون عدة مرات. كما أظهرت الدراسة استخدامه للسلالم الكروماتيكية في وضع الأوكتاف، وهذا يتطلب مهارة عزفية عالية. بالإضافة إلى استخدام القفزات في اليد اليسرى وأخيراً استخدام النغمات المزدوجة مما يعطي صعوبة في الأداء.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من خلال التعرض للصعوبات الهارمونية والتكنيكية المستخدمة في مؤلفات عبد الحميد حمام.

١٠- دراسة بعنوان نموذج الثقافة الموسيقية في الأردن (دراسة الواقع ورؤيا المستقبل)، نبيل الدراس، ملتقى عمان الثقافي العاشر، وزارة الثقافة،٢٠٠٢م.

أشارت هذه الدراسة إلى التعريف بعناصر الثقافة الموسيقية الأردنية من قوالب موسيقية وموسيقيين كنموذج له خصوصياته التشكيلية بين الثقافات الموسيقية العربية الشقيقة من ناحية والعالمية من ناحية أخرى، وإلى رسم لوحة الثقافة الموسيقية في الأردن وواقعها المعاصر كمقدمة للرؤيا المستقبلية على طريق تطورها.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في التعرف على واقع الموسيقا في الأردن وتطوره.

١١- دراسة بعنوان القومية في الموسيقا العربية، سمحة الخولي، ١٩٩٢م.

هدف هذا الكتاب إلى تسليط الضوء على عالم الموسيقا الحافل الذي يضج بالحيوية في القرن العشرين بما يفوق القرن السابق له بكثير، وإعطاء خلفية إنسانية عن كل المؤلفين القوميين، وعن الملابسات التي شكلت إبداعهم القومي من البيئة الأسرية والاجتماعية إلى الدراسة والمناصب والتقييم المحلي والخارجي سعياً لاستكمال الصورة. كما عني هذا الكتاب بتفاصيل الهيئات والمؤسسات التي دعمت الموسيقا العربية لعلها تفيد بلادنا في رعاية الفنون مستقبلاً بمزيد من الفاعلية والمضاء. وقد حرصت المؤلفة على إدراج نماذج موسيقية مدونة بالنوتة لكي يستفيد منها المتخصصون والهواة هدفها تسليط الضوء على نقاط بعينها في الأسلوب الموسيقي.

ب- الدراسات الأجنبية:

1- Burkett, Lyn Ellen Thornblad."Tensile Involvement: Counterpoint and Compositional Pedagogy in the Work of Seeger, Hindemith, and Krenek." Indiana University, 2001.

تعرف الدراسة بدور كل من Ernst Krenck و Paul Hindenith و Charles Seeger في إبراز إمكانية وقدرة الكونترابنط التقليدية كوسيلة للتجريب الموسيقي في اللهجات ما بعد المقامية، وعملهم على تطوير مبادئ الكونترابنط في مسار عملهم الإبداعي والتعليمي. وتتميز كتاباتهم حول الكونترابنط نسبة إلى الكونترابنط الكلاسيكي من حيث أنه تم تطويره قبل أو أثناء الفترة التي كتبت فيها الأساليب المقابلة في الموسيقا. و تركز هذه الدراسة على كل من المؤلفين الثلاثة كمعلمين للتأليف. وتم فحص ممارسة Charles Seeger للأشكال التقليدية لدى Ruth Crawford لمبادئ الكونترابنط التي وضعها هو في مؤلفاتها " دراسة البيانو في لهجات مختلفة" وتمت مناقشة إجراء عمل Hindemith التأليفية في قطعه التدريسية وفي التأليفيات في الصف، وكذلك دمجه لتصوره للتنافر والتناغم بنظرية النغمات ونظرية ما قبل النغمات وممارستها بشكل تفصيلي، ويرسم تأويلي لدراسات Krenck في الكونترابنط في ضوء كاثوليكية المؤلف، يرسم سلسلة من ١٢ نغمة معروضة في خطوات التعبير والاشتقاق والروحانية. وإضافة إلى دراسة الكونتربونط المتنافر لدىSeeger، والمقامية الحرة لدىHindemith، والكونترابنط ذو النغمات الاثنتي عشر لدى Krenck، فقد تم وضع عمل كل مؤلف في سياق نظرية ومؤلفات وتحليل أوائل القرن العشرين وفكر أواخر القرن التاسع عشر الموسيقي. ومن خلال مراجعة وعرض عملهم في عدد من السياقات المختلفة فقد تم تصوير المشاركة المشدودة بين المناهج للنظرية الموسيقية والتأليف والتدريس في الماضي والحاضر والمستقبل الذي شكل عملهم.

2- Lima, Paulo C."Surface and Structure in the Music of Ernst Widmer: Octatonic Compositional Strategies." Universidade de Sro Paulo, 2000.

تتناول هذه الدراسة تحليل مؤلفات Ernst Widmer في السلم الثماني باستخدام نظريات ما بعد المقامية والصورة الكلية الهادفة إلى تشخيص وتحديد نظم اتخاذ القرارات البناءات النغمية والدافعية وغيرها من الأبعاد ذات العلاقة بها مثل التخطيط المتناغم والفراغي والنسيج والشكل، والذي يقود إلى فهم للعلاقات الموجودة بين مستويات السطح والهيكل في العمل الموسيقي، وذلك من خلال سوناتا Monte pascal للبيانو مصنف رقم ١٢٢. أما المشكلات التحليلية التي تم تكوينها من خلال فحص هذا العمل الموسيقي فقد تم رفضها مع بعض الإجابات المحتملة لعدد من المؤلفات التي تمت كتابتها في العقد الأخير من نشاط Widmer التأليفي.

ومثلت مجموعة الإجراءات التي تم تطويرها في هذه المرحلة نمواً أو توسعاً عضوياً لوجهات نظر سابقة والتي يمكن تتبعها إلى الخمسينات. وقد تمثل عناصر نظرية التأليف لدى Widmerالتي تمت تغطيتها بهذه التحليلات خطوة هامة نحو تطوير كيان تأليفي محدد ناتج عن تفاعل خلفيته السويسرية مع أكثر من ٣٠ سنة من العمل المنهمك في الثقافة البرازيلية، كل ذلك مع الاهتمام المستمر في الأفكار التأليفية مثل العضوية والنسبية.

الفصل الثالث

نبذة عن المؤلف

الفصل الثالث

نبذة عن المؤلف

عبد الحميد حمام، من أعلام الموسيقا والتلحين، امتهن الفن منذ أكثر من أربعين عاما، وله الكثير من الأعمال الفنية بمختلف القوالب الموسيقية، صاحب موهبة موسيقية أصيلة، مجدداً يبحث عن الجديد دائما، يمتلك ثقافة عالية، قدم فناً راقيا اعتمد على رقي اللحن والأداء واحترم الجذور القومية للفن. منذ بزوغ موهبته لم يتوقف عن العطاء لفنه، عاصر كثيرا من التغيرات في المجتمع واستوعبها ، ساهم بتطوير التراث ونشره من خلال كتاباته عن الموسيقا وأغراضها، كما أظهر اهتماماً بالتراث الشعبي الأردني.



عبد الحميد حمام

ولد عبد الحميد في الحادي عشر من أيلول لعام ١٩٤٣م، في مدينة اللد الفلسطينية، لأسرة عربية مؤلفة من اثنتي عشر فرداً، والداه والأبناء: بديعة، عبد البديع، هند، زاهرة، خالد، عبد الحميد، فاطمة، محمد، شوقي، سلمى. متزوج و له ثلاثة أبناء وهم: إياد، جيدا، كارينا.

يتميز عبد الحميد حمام، بالروح المرحة، وبخفة الظل. متعاون، محب للآخرين، دقيق في تقديراته، حريص على طلابه وعلى علمه. وهو فنان متحمس، واعد، متطلع إلى تطوير الموسيقا في الأردن، حيث يعتبر رائد الحركة الموسيقية المعاصرة في الأردن، خاصة وأنه أحد الأوائل الذين تشربوا الموسيقا الغربية، وقولبها على التراث الأردني. ولكن هناك أسباب أدت لعدم شهرته بشكل واسع منها تقصيره بحق نفسه، وتقصير الإعلام الذي لم يكترث بمثل هذا المؤلف لأنه ليس بشخص مبهرج، ولا يتفنن بتسويق

نفسه بطريقة مناسبة، بالرغم من أنه باحث موسيقي معروف على مستوى الوطن العربي، خاصة في دول الجوار مثل مصر وسوريا ولبنان، فهو يمثل رمزا للتأليف الموسيقي في الأردن. فمن جده الذي كان يعزف على شبابته ليُسمع لحناً جميلاً يفوح بعبق التراث، ويدل على تميز موهبته الموسيقية، إلى والده وعمه، مقرئي القرآن الذين كانت الآذان ترتوي لترتيلهما، والقلب يخشع من عذوبة صوتيهما و للطرب العربي الأصيل حصة من موهبتهما، فمن ذا الذي سمع والده يغني أغنية "يا جارة الوادي" ولم يشهد له بأداء متميز، مما كان له أثراً واضحاً في تنمية الحس الموسيقي لدى عبد الحميد ، خاصة وأنه أحبها ومال إليها منذ الصغر، لتكبر هوايته معه منذ الطفولة.

هاجرت عائلة عبد الحميد مضطرة عام ١٩٤٨م من فلسطين أثر النكبة التي حلت بها إلى سوريا، واستقرت في عاصمتها دمشق. بدأ حمام دراسته الابتدائية في مدرسة دار العلوم، التي ساهمت في صقل موهبته الموسيقية من خلال المشاركة في الأناشيد المدرسية، والوطنية والدينية، وحضور الحفلات الموسيقية المتنوعة. بعد ذلك انتقل حمام لإتمام دراسته في مدرسة ثانوية جودت الهاشمي، التي منحته أيضا فرصة للنمو والتطور الموسيقي، وزرعت في داخله حباً أكبر، ورغبة أقوى في دراسة الموسيقا، وذلك بفضل أستاذ الموسيقا مصطفى الصواف، الذي بدأ معه أولى خطوات رحلته الموسيقية، فتعلم منه الكثير من الأغاني، وبعض مبادئ النظريات الموسيقية، إضافة إلى مشاركته في العديد من الحفلات والمسابقات الموسيقية المدرسية. في هذه الفترة بدت على عبد الحميد تلك الشخصية ذات الموهبة الفنية والمقدرة الموسيقية من خلال امتلاكه موهبة الغناء، وتقليد المغنين في أدائهم للأغاني. تجدر الإشارة إلى أن أول ظهور له كان في مسرحية هزليه، مؤدياً دور فتاة، وبعض من الأغاني باللغة الهندية.

يروي عبد الحميد بأنه كانت لديه الرغبة الجامحة أثناء المدرسة في امتلاك آلة موسيقية، ونظراً لعدم توفر الإمكانات لتلبية الرغبة، فقد استخدم مشط الشعر بعد أن وضع عليه ورقة رقيقة، لينفخ فوقه ويحصل على صوت رفيع ناعم. وهكذا بقي الحلم يراوده في امتلاك آلة موسيقية حتى اشترى آلة" الهارمونيك"[١] التي تجمعه بها أطيب الذكريات، وليتمكن من خلال العزف عليها للأغاني والأناشيد الجميلة.

عمل الكثيرون من محيطه ومن أهله وأصدقائه، والذين رافقوا مسيرته منذ البداية على دعم هذه الموهبة واستمرارها، كما وقدم له أحد أصدقائه آلة "المندولين"[٢] كهدية، فكانت له ذلك الفرح العظيم، وبدأ يعزف عليها الأغاني التي كان يحبها معتمداً على أذنه الموسيقية، وسرعان ما أظهر الصبي مهارة كبيرة في العزف عليها، ليصبح عازفاً في الفرقة الموسيقية المدرسية التي كان لها دورها الذي لا يستهان به في تنمية حسه الموسيقي واتساع مداركه.

حصل عبد الحميد على أول جائزة في العزف عام ١٩٥٩، حين شاركت مدرسته في مسابقة، وحصل خلالها على المرتبة الأولى، كأفضل عازف على آلة المندولين بدأت في الخامسة عشر من عمر عبد الحميد فكرة دراسة الموسيقا كتخصص، حيث كانت هذه المرحلة تمثل بداية اطلاعه على الموسيقا العالمية، والاستماع إلى الموسيقا الكلاسيكية، يتمثل احتكاكه الأوسع بالموسيقا من خلال بداية تعلمه للعزف في تلك المرحلة، وقد قوبل هذا الإصرار بالرفض من أهله في بداية الأمر خوفاً منهم على مستقبلة وحرصاً منهم على تأمين حياة كريمة

---

(١) آلة الهارمونيك: آلة موسيقية طولها ١٠سم، على هيئة صندوق خشبي صغير في حجم الكف، بسه فتحسات مختلفة الأطوال مُركب عليها ريش معدنية، يقوم العازف بالنفخ فيها جيئة وذهابًا ملاصقة لشفتيه، وتعد هذه الآلة من لعب الأطفال(معجم الموسيقا،٢٠٠٠:ص٦٨)، وتعتبر من خير الوسائل لتربية الأذن واجتذاب الصغار إلى دروس الموسيقا والغناء. (الحنفي،١٩٨٧: ص١٤٨)

(٢) آلة المندولين: تماثل العود وتعد من فصيلته في شكلها، ولكن صندوقها المصوت أصغر وصوتها أحد، طولها٦٠سم ويوضع على رقبتها دساتين تبين مواضع العفق عليها، بشد عليها أربعة أوتار معدنية مزدوجة وتشابه في تسوية أوتارها أوتار الكمان.(الحنفي،١٩٨٧: ص٨٨)

له فيما بعد ومع انتهاء المرحلة الثانوية من دراسته، يبدأ عبد الحميد أول مراحل دراسته الاحترافية للموسيقا، ملتحقاً بجمعية تدعى " جمعية الهارموني للموسيقا" يرأسها حسني الحريري، الذي التفت لموهبة عبد الحميد، ناصحاً له بتعلم العزف على آلة البيانو، ليغادر بعدها دمشق متجهاً إلى فينا للالتحاق بمعاهدها الموسيقية.


عبد الحميد حمام في فينا

التحق عبد الحميد بأكاديمية الموسيقا والفنون الاستعراضية، في تخصص التربية الموسيقية، ومن ثم انتقل إلى التأليف الموسيقي، حيث درس التأليف الموسيقي في فينا على يد: Otto Siegl، Gottfried Von Einem، Hanns Jelinek، ونال عام ١٩٦٨ دبلوم التأليف الموسيقي من أكاديمية فينا للموسيقا والفنون الاستعراضية. وتشاء الظروف أن يحضر عبد الحميد بعد تخرجه إلى الأردن حيث استقر في عمان وبعض أفراد عائلته، ليبدأ نشاطه العملي والفني منذ عام ١٩٦٨ وحتى ١٩٧٨م من خلال عمله في المعهد الموسيقي الأردني، وعين مديراً له آنذاك.

كما وعمل محاضراً في الدورات الموسيقية لوزارة التربية والتعليم /معهد معلمي عمان، ومشرفاً موسيقياً غير متفرغ في الجامعة الأردنية. وفي هذه الفترة تعرض بعض أعماله الموسيقية في العديد من القاعات والصالات والمسارح، حيث قام بعزفها موسيقيون محليون وأجانب مثل عازفة البيانو الأردنية هدى شعبان، التي قدمت سوناتا البيانو الأولى على مدرج سمير الرفاعي / الجامعة الأردنية في حزيران عام ١٩٧٣م، وفي شهر تشرين أول من نفس

العام عزف هذه السوناتا الألماني Peter Schmalfuss في قاعة فندق الأردن، وفي نفس العام نفذ حمام المتوالية الأولى كموسيقا مرافقة لمسرحية " عازف المزمار " من إخراج مارغو ملاتجليان على مسرح قصر الثقافة. وفي عام ١٩٧٤ تغني إديث بلبيسي وجون انديلاند بمرافقة عازفة البيانو هدى شعبان أربعة أغاني من ألحانه وكلمات Uhland باللغة الألمانية في قاعة فندق الأردن. كما وقدم Walter Engelmann بمرافقة هدى شعبان السوناتا الأولى للكمان عام ١٩٧٦ في قاعة فندق الأردن أيضاً. وفي عام ١٩٧٨م حصل حمام على درجة الماجستير في الموسيقا (التأليف الموسيقي) من جامعة السوربون/باريس، بعد إعداده رسالة بعنوان " الحياة الموسيقية في الأردن"، بإشراف Edith Weber، Tran Van Khe، ليحصل مباشرة على بعثة من جامعة اليرموك لنيل درجة الدكتوراه عام ١٩٨٢م، من جامعة ويلز في بريطانيا في تخصص التأليف وعلم الموسيقا، حيث أعد أطروحة بعنوان" Music in Jordan " بإشراف أستاذه Ian Parrott.

وبعودته إلى وطنه، بدأ العمل في جامعة اليرموك كأستاذ للموسيقا في أول مؤسسة رسمية في الأردن تبنت هذا التخصص. وإضافة إلى تدريسه للمساقات النظرية والتطبيقية المختلفة، فقد شغل العديد من المناصب والمهام الإدارية، منها: رئيس قسم وعميد لكلية الفنون في جامعة اليرموك، ثم عميد لكلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، كما وحاضر في العديد من الجامعات والمعاهد الموسيقية الأردنية، مثل الجامعة الأردنية، وجامعة آل البيت، والأكاديمية الأردنية للموسيقا، والمعهد الوطني للموسيقا.

ولعبد الحميد العديد من الأبحاث العلمية والكتب المنشورة، وهي : كتاب معارضة العروض،وكتاب الموسيقا والأناشيد وطرائق تدريسها، وكتاب الحياة الموسيقية الأردنية في ثمانين عاماً (١٩٢١-٢٠٠١). إضافة إلى مشاركاته



في الكثير من اللقاءات العلمية والعملية التي قدم من خلالها المحاضرات والندوات والمؤتمرات وجلسات العمل، وبمختلف اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية.

قدم عبد الحميد حمام العديد من الأعمال ذات الأثر في الموسيقا الأردنية، لتميزها بإدخال التعدد الصوتي كنموذج جديد عليها (على عكس الأغاني العربية السائدة في ذلك الحين، والتي كانت تمتاز بالصوت الواحد)، محاولا الجمع بين الحداثة والتقليدية في نسيج جديد على الموسيقا الأردنية، ولعل ما أدخله من تطوير على الموسيقا الأردنية، جعله يقف بجدارة في مصاف الرواد، هذا إضافة إلى أنه يعتبر أستاذا لجيل من الموسيقيين والفنانين الأردنيين والعرب الذين أكملوا المسيرة الفنية في القرن الواحد والعشرين.حصل عبد الحميد على العديد من الجوائز التقديرية، وله العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية، والكثير من العروض الموسيقية التي قدمها عدد من العازفين لمؤلفاته، كما عمل على تأسيس وتدريب العديد من الفرق الموسيقية.

فيما يلي بعض أعمال عبد الحميد حمام، والتي تم تصنيفها طبقاً لوسيلة الأداء إما غنائية أو آلية.

١- **المؤلفات الغنائية:**

وتقسم إلى قسمين :

أولاً- المؤلفات التي تمت إعادة صياغتها:

- موشح لما بدى يتثنى.
- موشح بدت من الخدر.
- أغاني شعبية أردنية.
- أغاني عربية.
- قف يا دري

ثانياً - المؤلفات التي صاغها المؤلف بنفسه:

- قصيدة أراني في الهوى أسمو، شعر حسني فريز.
- موشح بدر تم من الشعر الأندلسي.
- قصيدة لا تتركيني، شعر محمود درويش.
- قصيدة أضحى التنائي بديلاً من تدانينا من موشح لأبن زيدون.
- أربعة أغانٍ باللغة الألمانية من شعر Uhland.
- دم لنا قائداً.
- كانتاتا- يا سيد يا ملك الأكوان - من شعر فدوى طوقان.

المؤلفات الآلية:



- أربعة مقطوعات عربية للبيانو.

- المتتالية الأولى/ مسرحية "عازف المزمار" من إخراج مارغو ملاتجليان.

- المتتالية الثانية/ " طرفة بن العبد" تأليف د.وليد سيف وإخراج صلاح أبو هنود.

- المتتالية الثالثة/ مسرحية "رجل بملايين العيون" من شعر عبد الرحيم عمر، وإخراج هاني صنوبر.

- ثلاثي الوتري.

- رباعي الوتري.

- سوناتا البيانو الأولى.

- سوناتا الفلوت.

- سوناتا الكمان الأولى.

- فالس لكمان والبيانو.

- متتالية "جيدا" للوتريات.

- سوناتا الكمان والقانون.

- مارش الشباب.

- ثلاثي النفخ الخشبي.

الفصل الرابع

تقنيات التأليف الموسيقي في أعمال

"عبد الحميد حمام"

الفصـــــــل الرابــــع

تقنيات التأليف الموسيقي فــــي أعمـــال "عبــــد الحميــــد حمــــام"

حفل القرن العشرين بالعديد من المؤلفات الموسيقية الحديثة، التي قام بها الموسيقيون للتخلص من الانفعال والعاطفة والبحث عن موسيقا تساير روح هذا العصر، مما أدى إلى ظهور أساليب فنية جديدة ومذاهب واتجاهات تختلف في جوهرها وشكلها عن مؤلفات العصور السابقة، إذ اعتمدت إيقاعاتها وألحانها وهارمونيتها وتعبيراتها على حسابات دقيقة صارمة، يصعب على الدارسين تذوقها بسهولة" (علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، ٢٠٠٣:ص٦٦٥)

يمثل هذا الفصل دراسة نظرية – تحليلية لبعض التقنيات التأليفية التي استخدمها عبد الحميد حمام في أعماله الموسيقية. وقد ارتأت الباحثة تقسيم الفصل إلى عناوين فرعية، تعكس تلك التقنيات.

أولا: النسيج الهوموفوني

أحد أنواع التأليف الموسيقي متعدد التصويت، والذي تتوزع فيه الأصوات المشاركة إلى رئيسة ومرافقة. وقد كان مفهوم هذا النوع من الموسيقا لدى الإغريق يعني " أداء اللحن بالغناء وبمرافقة آلة"، أو غناء اللحن الجماعي إما على شكل unison، أو على طبقة أوكتاف.

أما المفهوم المعاصر للهوموفونية أو الهوموفوني فهو الهارموني، وفيه يتمتع البناء الموسيقي بتأثير متبادل بين ثلاثة وظائف رئيسة للأصوات هي : اللحن، والباص، والأصوات الهارمونية.(Don Michae, 2002:163).

وبالإطلاع على مراحل تطور الهوموفونية، نجد بأن عناصر التكوين الهوموفوني كانت مميزة للأشكال المبكرة من التعدد الصوتي، وخاصة في تلك الألحان التي تكون فيها الوظيفة
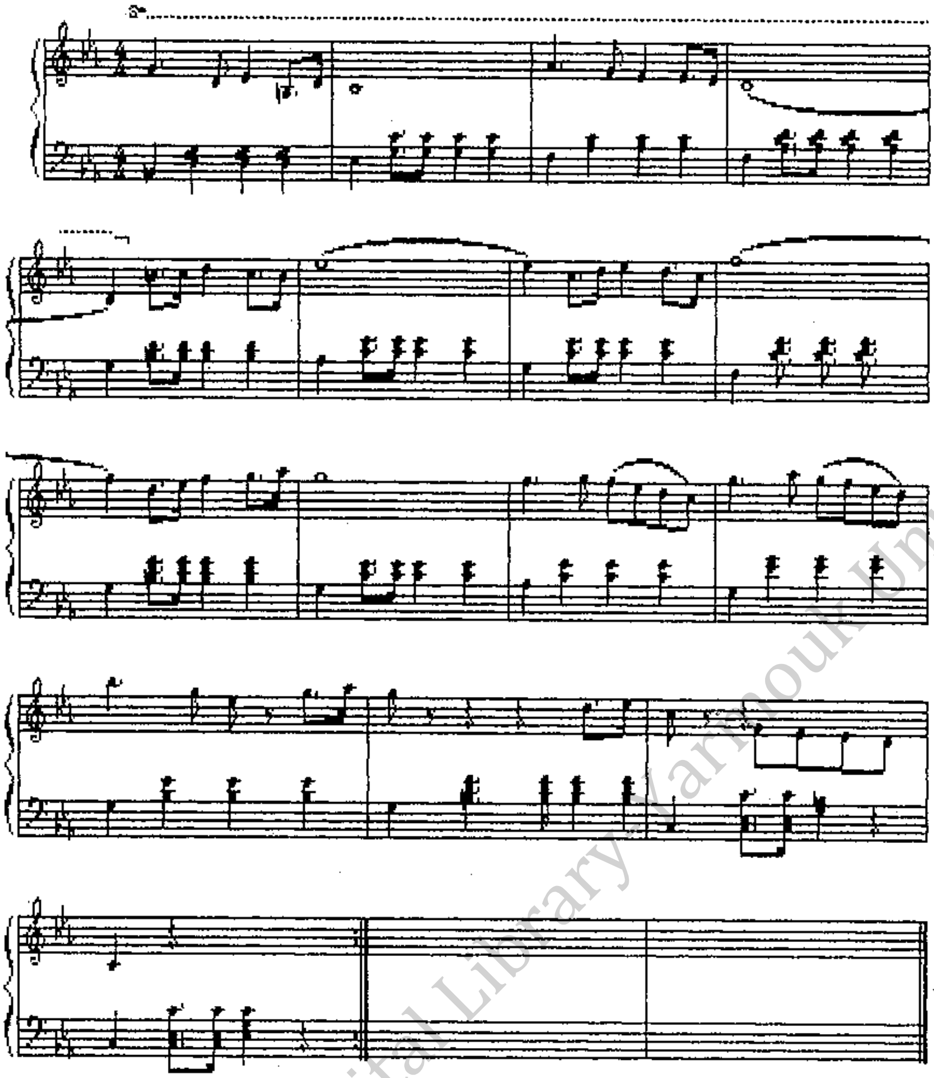
التقسيمية لأصوات النسيج أكثر وضوحاً كما هو الحال في " أورغانوم"[١] القرن الرابع عشر وفيما بين القرنين الخامس والسادس عشر. ومع تطور الهوموفونية في مجرى الثقافة الموسيقية الأوروبية وأثناء سيطرة التأليف البوليفوني، بدأت عناصر الهوموفونية تتزايد في موسيقا العود والعديد من القوالب الموسيقية الحياتية الراقصة والغناء البروتستانتي. وكان لتجربة الانتقال في أداء الأعمال البوليفونية كالمادريجال[٢] وغيرها من القوالب البوليفونية من الغناء إلى الأداء على آلات الكلافيسان والعود الأوروبي[٣] والأورغن دوراً كبيراً في تشكيل الهوموفونية، إدخال أسلوب المرافقة، سواء أكان للمغني أو لعازفي الآلات الهوائية أو الوترية القوسية خلال الأداء، وتكون المرافقة إما لجزء ما من العمل أو أثناء الارتجال. ونتيجة للجرس (Tempre) الموحد الذي يعكسه التعدد الصوتي لتلك الآلات، فقد بدأ النسيج البوليفوني بالتحول تدريجاً إلى نسيج للتآلفات، أو الهوموفونية، و بالتالي فإن تناقض الطابع الصوتي بين المغني الصولو والآلة أدى إلى تحول الخط المستقل للنسيج البوليفوني إلى شريحة مرافقة واحدة مقابلة للشريحة اللحنية. (الحياة الموسيقية،العدد٨،٧، ١٩٩٤:ص٤٧) وفي دراسة الباحثة لنشيد (دم لنا قائدا) تم رصد نموذج للمسار الهارموني لدى المؤلف كما يلي:

---

(١) الأورغانوم : أقدم أشكال تعدد الأصوات قوامه لحن كنسي ثابت يصاحبه خط لحني (أو أكثر) متواز معه، وعلى مسافة لحنية ثابتة.(معجم الموسيقا، ٢٠٠٠، ص١٠٧)

(٢) المادريجال: مؤلفة دنيوية غنائية متعددة الأصوات تتناول القصص الملحمية، تبدأ بمقدمة موسيقية وتتخللها فواصل ورقصات، وتشتمل على الغناء الفردي والجماعي بمصاحبة الأوركسترا شاعت في إيطاليا في القرنين: الرابع عشر والخامس عشر .(معجم الموسيقا،٢٠٠٠:ص٩١)

(٣) العود الأوروبي :آلة وترية تتفاوت أوتاره بين ١٠،١٧ وتر وتكون إما في مجاميع ثنائية أو مفردة وتشد الأوتار موازية لسطح الصندوق المصوت تتفاوت في الرقة والغلظ له رأس ثاني ورقبته عريضة مزدوجة. يجري الأداء بالنبر على الأوتار بأصابع اليد اليمنى لتأدية أصوات التآلفات دون استعمال الريشة ،استعمل في أوروبا لمناسبته لتلك الموسيقا ذات التعدد الصوتي.(الحفنى،١٩٨٧:ص٧٨)



مثال رقم (١)

بدأ المؤلف النشيد – وعلى غير المعتاد– بتآلف الانقلاب الأول (D7) [١] من سلم (دو) ماينر في المازورة الأولى، ومن ثم استخدم في المازورة الثانية الانقلاب الأول من تآلف (T) [٢]، وذلك بهدف التركيز على إبراز المقام الرئيسي. بهذا تخطى المؤلف القاعدة الكلاسيكية المعروفة وهي بدء اللحن بتآلف (T)، لا سيما وأن نغمة (دو) الميلودية هي أساس السلم وبارزه في نهاية الفكرة اللحنية الأولى في المازورة رقم ٢. أما الفكرة الموسيقية الثانية والتي تعامل معها المؤلف جاءت

(١) D: Dominant الدرجة الخامسة

(٢) T : Tonic الدرجة الأولى

تصوير سيكونسي[1] للفكرة الأولى، حيث وقعت المازورة الثالثة تحت تأثير تآلف (S)[2]، لتنتهي مع بداية المازورة الرابعة على تآلف الانقلاب الأول للتآلف السباعي للدرجة الثانية (SII7)[3].

وبالمقارنة بين الفكرتين الأولى والثانية، تلاحظ عملية قلب للمتواليات الهارمونية، بمعنى آخر بدأت المازورة الأولى بـ(D7)، وبعدها انتقل إلى(T)، بينما المازورة الثانية ابتدأت بـ(S) لتنتقل إلى(SII7). ويأتي استخدام تآلف الانقلاب الثاني للدرجة الأولى في المازورة السابعة أمراً طبيعيا، كونه يقع بين تآلفي المازورة السادسة والثامنة وهما من فصيلة (S)، فالمازورة السادسة تأتي في تآلف الدرجة السادسة في وضع الأساس، بينما الثامنة تآلف الدرجة الثانية في وضع الانقلاب الأول، بالرغم من أن قانونية هذا التآلف تقضي بأن يقع بين تآلفين من نفس النوع أحدهما في الوضع الرئيسي والثاني في وضع الانقلاب الأول.
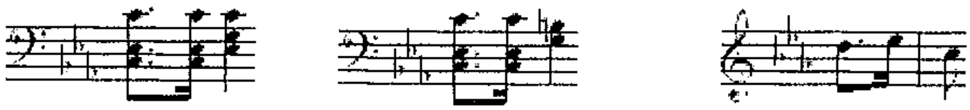
أما قفل النشيد (Cadence) فيتمحور بين تآلفات (D7 وD وT)، لتؤكد القفلة التامة (Perfect Cadence) للنشيد بين الضلع الثالث في المازورة الخامسة عشر والمازورة الأخيرة، علماً بأنه قد تم التحضير لهذه القفلة من خلال ملامسة سلم (مي بيمول) ميجر، مع تأكيد الدرجة الثالثة في المازورة الثالثة عشر منتقلاً إلى D7 من سلم (دو) ماينر في المازورة الرابعة عشر، وبعدها إلى (T) في الضلع الأول والثاني من المازورة الخامسة عشر يأتي مثل هذا البناء الهارموني متوافقاً مع الخصوصية اللحنية للنشيد،التي يبرز فيها موتيف إيقاعي لحني جاء كنهاية للنص في المازورة الرابعة عشر والمازورة الخامسة عشر.

---

(1) السيكونس: كلمة لاتينية تعني سلسلة أو تناظر وتشابه في الأداء الموسيقي.(بابينكو،١٩٩٨:ص١١)

(2) S: Subdominant الدرجة الرابعة
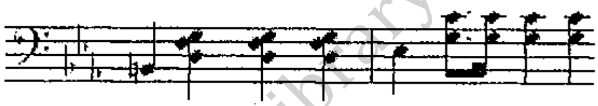
(3) SII7:التآلف السباعي للدرجة الثانية.



مثال رقم (٢)

ومن الواضح هنا الاستخدام المكثف للتآلفات ذات السابعة، والتي بدت مسيطرة على النشيد، مما يعطيه خصوصية انفعالية متجاوبة مع مضمون النص اللغوي.
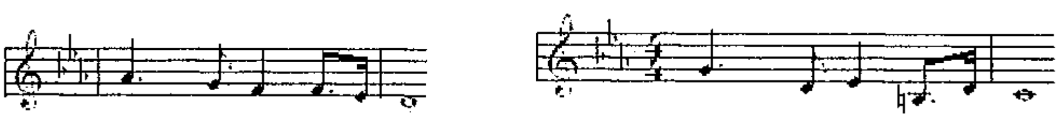
تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من المرافقة عبارة عن نسيج هوموفوني، تؤدي فيه التآلفات الهارمونية دوراً ثانوياً، مما يعزز سيطرة اللحن الأساس، وفي نفس الوقت فأن التشكيل الإيقاعي لهذه المرافقة يقدم أفكاراً أو بناءآت إيقاعية ذات معنى خاص، توحي للسامع بالطبيعة التعبيرية لهذا القالب، فشكل البناء الإيقاعي للمرافقة هو :



مثال رقم (٣)

و يتكرر هذا الشكل إما كاملاً، أو باعتماد المازورة الثانية فقط، والتي يبرز فيها الزمن المنقوط كخصوصية للنشيد.

يظهر النشيد أسلوب المؤلف في الاستفادة من الجمل اللحنية القصيرة والبسيطة، واعتماده على تكرار الأشكال الإيقاعية التي يبتعد فيها عن التنويع والتعقيد.



مثال رقم (٤)

من ناحية أخرى لاحظت الباحثة مدى حرص المؤلف على تطبيق القواعد والخصائص المتعلقة بالأناشيد المخصصة لأداء الأطفال، والتي تركز على مراعاة القدرات الصوتية لديهم، ويتضح ذلك في خلو هذا اللحن من القفزات التي تزيد عن الثالثة، ومؤكدةً على أن المرافقة الهارمونية قد وردت بأسلوب سلس خالٍ من التعقيد، قاد في النهاية إلى لحن جميل وممتع وبسيط وسهل الحفظ.

وبدراسة الأعمال الموسيقية الأخرى، وجدت الباحثة بأن المؤلف لم يبتعد عن الأطر الهارمونية الكلاسيكية لاستخدامات التآلفات الرئيسية (الأولى والرابعة والخامسة)، وإن كان هناك استخدام قليل نسبياً للتآلفات الثانوية (الثانية والثالثة والسادسة والسابعة). من ناحية أخرى لاحظت الباحثة اعتماد المؤلف على النسيج الهوموفوني المُمثل لهذا العمل الموسيقي من خلال المؤشرات التالية:

١- تسمح الهوموفونية من خلال علاقاتها بظهور التنويعات الإيقاعية المختلفة بين الأصوات، مما يؤدي إلى تشكيل عدد من النماذج (الأنماط) الخاصة بالنسيج الهوموفوني، مثل النمط التأليفي، نمط اللحن المتطور ذو المرافقة التأليفية أو الشكلية Figuration، أو ما يعرف بالهوموفونية- البولبفونية.

٢-تتمثل السمة الأبرز للهوموفونية في ذلك التناقض الإيقاعي ما بين الصوت الرئيس والأصوات الثانوية، والتي يعبر فيها بطريقة أكثر نفوراً عن وظيفة الصوت الرئيس.

انظر اليد اليمنى واليسرى في النشيد مثال رقم ١.

في هذه الحالة يبدأ فعل التضاد ما بين الخطوط الفردية (ذات الشخصية) والإيقاع المستخدم في الصوت اللحني من جهة، والأشكال المرافقة من النسيج الإيقاعي العام من جهة أخرى.

يلجأ المؤلف في التقنية الهوموفونية للبوليفونية بمفهومها الواسع، خاصة وأنها تشكل نظام خاص بالتفكير الموسيقي، يتمتع بمبادئ ووسائل فنية وطرق استخدام محددة، حيث لا تخلو عملياً أي ظاهرة فنية في تاريخ الموسيقا من إبراز للصياغة البوليفونية بهذا الشكل أو ذاك. كما يتمثل جوهر النظريات البوليفونية في ماهية المادة الموضوعة في أساس العمل الموسيقي، فإذا ما كان أساس العمل الموسيقي معتمداً على الفكرة الموسيقية المعبر عنها بطريقة لحن كامل، وهو الذي يشكل " الحامل" الرئيسي للفكرة أو"المكثف" للأفكار الفنية والفلسفية، فإن مجموعة الوسائل الموسيقية المستخدمة والموصولة لهذه الفكرة سيكون واحداً. هذا وتعتبر القضية اللحنية تاريخياً قضية أولية، وهي الأهم والأساسية، إذ ينتسب إليها الجزء الأكبر من الظواهر البوليفونية في تاريخ الموسيقا. وعادة ما يكون لها سيطرة في التعدد الصوتي للقوالب الفولكلورية التقليدية، وهذا أمر طبيعي، ذلك لأن عضوية البوليفونية تعبر من خلال الفكرة الرئيسية مروراً إلى اللحن المكتمل.

٣- استخدام عناصر التأليف المختلفة عما عليه الحال في التقنية البوليفونية، وبهذا يكون التآلف هو العنصر الجديد والأهم في النسيج الهوموفوني، والذي تكمن فكرته فقط في وحدة النسيج والإيقاع، بل ومن الناحية الأكوستيكية والوظيفة السلمية.

ثانياً: النسيج البـــــوليـفـــونــــــي:

أدخل حمام البوليفونية في مؤلفاته في فترة لم تكن فيها الأذن الأردنية معتادة سوى على اللحن الأحادي، ولكنه تعامل مع تعدد الأصوات بحساسية فائقة دون الخروج عن الإطار الشرقي الذي يشكل أساساً لثقافته الموسيقية، مستخدماً بمؤلفاته تقنية الكانون(Canon) أو المحاكاة (Imitation) كواحدة من أهم تقنيات الكتابة البوليفونية. لكنه يتعامل مع هذا النوع من التقنيات على أساس جملة موسيقية واضحة الكلمات وفي مواضيع هامة تُغنى كلها واضحة على طريقة

الغناء بصوتٍ أول، ليدخل بعدها صوت ثاني من الكورال. كما ويرتبط بمفهوم الكانون مجال واسع جداً من الأعمال الموسيقية على مدى التاريخ، وخاصة الموسيقا الشفاهية والاحترافية المدونة.و طبقاً لإشارات الباحثين فإن استخدام أسلوب الكانون في الموسيقا العربية جاء ليحقق بعض الانسجام ما بين الكانون كأسلوب والموسيقا العربية التقليدية كطبيعة.

يعتمد الكانون(Canon) كمفهوم عام على " سحب، أو إبعاد، أو نسخ" النسيج الموسيقي. حيث تتشكل أنواعه من خلال طرق سحب الأصوات، بمعنى آخر طرق تحقيق المبدأ والمتمثلة بإتباع قاعدة الكانون التي تجمع بين الإسقاط الأفقي والعمودي لأبعاد الأصوات، بحيث إذا سحبت الأصوات من خلال إسقاط عمودي، أي يكون تصويت الجواب (Risposta) في آن واحد تقريباً مع الجملة (Proposta). يعمل الكانون نحو متابعة النسيج اللحني للأعلى، وبالتالي تكبير حجمه وتماسكه. أما في حال توالي إبعاد الأصوات واحداً بعد الآخر فإن قاعدة الكانون تكون موجهة نحو الإسقاط الأفقي.

أما المحاكاة (Imitation)، تسمح بنقل اللحن المحاكي أو جزء منه إلى إحدى هذه الطبقات(ثامنة خامسة رابعة ثالثة ثانية)، لأي مسافة سواء أكانت صاعدة أو هابطة. ومن الجدير بالذكر بأن أكثر أنواع الانتقال إلى الأوكتاف أو الخامسة الصاعدة أو الرابعة الهابطة، أي بمعنى آخر الانتقال إلى مقاميه الدرجة الخامسة. وغالباً ما يفترض في المحاكاة أن يكون تكرار اللحن في الصوت الثاني بادءاً مباشرة بعد انتهاء اللحن الأول، لكن أحياناً تبدأ المحاكاة قبل نهاية اللحن في الصوت السابق، ويسمى نوع هذه المحاكاة Stretta أو المحاكاة المضغوطة.

يمكن اللجوء إلى استخدام طرق أخرى في الانتقال، مثل المحاكاة في وضع الانقلاب (المحاكاة المنقلبة)، مسافة صاعدة يقابلها مسافة هابطة لنفس النغمات، وقد تستخدم أيضاً المحاكاة المضاعفة أو المعكوسة .

ستتوقف الباحثة في الصياغة البوليفونية لدى المؤلف عند استخدامه لأسلوب الكانون، الذي استطاع عبد الحميد حمام أن يجمع بين أنواعه المختلفة. وستحاول توضيح الطريق العام لفهم هذا الأسلوب، وذلك من خلال نموذج قالب " الموشح" في العينة المختارة.

يتحدد جوهر الغناء بوضع غناء متعدد الأصوات في إعادة صياغة عينة الموشحات، وبما يضمن عدم حدوث تغير في اللحن الرئيسي، بأن يكون الاعتماد فقط على بناء خط صوتي آخر بالطريقة التالية: يختار المؤلف لحن معين كأساس للصياغة البوليفونية، يسمى اللحن في هذا الإطار Cantus prius factus، أي(اللحن كحقيقة أولى أو كلحن مختار)، ثم يؤكد المادة الأولى والتي تتضمن الفكرة والهدف والمطلوب الرئيس من العمل متعدد الأصوات. ففي حال لجأ المؤلف إلى استخدام أسلوب الكانون أو ما يسمى " محاكاة الكانون"، وهي تعرف أيضاً "بالكانون المتصل"، يلاحظ بهذه الصيغة أن المؤلف يكرر الجزء الابتدائي (الأول) من لحن الصوت الأول الذي عادة ما يسبق بدء الصوت المحاكي، ويكرر التطور اللاحق للصوت الأول أو على الأقل كل ما يتبع لحن هذا الصوت، الذي تتم مرافقته من خلال خط بداية اللحن في الصوت المحاكي. بكلمات أخرى، فأن الصوت الثاني يحاكي بشكل متصل أقسام الجزء الأول، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصوت الأول للكانون يسمى Proposta ، أما المحاكي فيسمى Risposta.
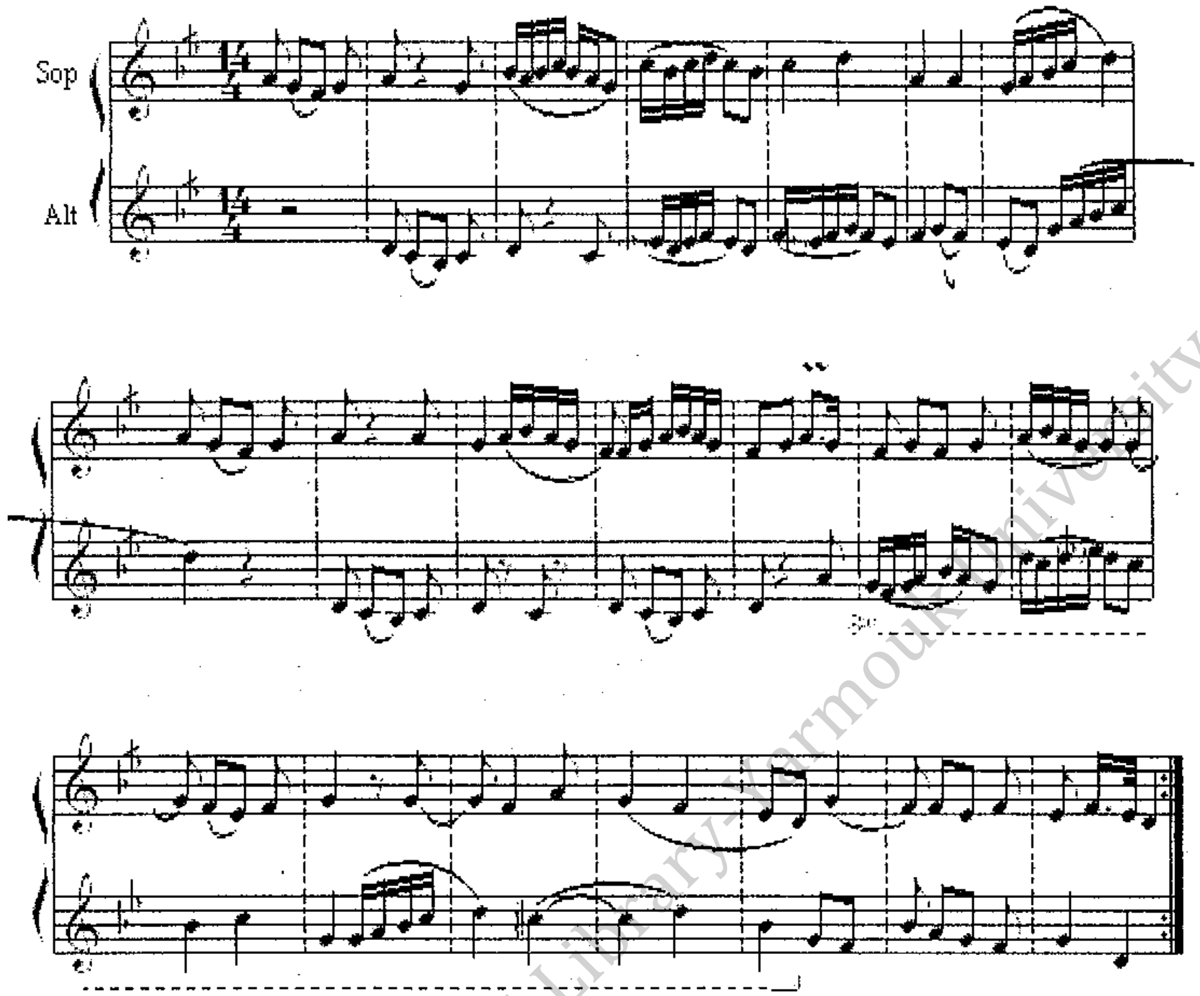
موشح بدت من الخدر:

شكلت إعادة صياغة لحن هذا الموشح وحدة متكاملة و معبرة عن كلماته وهي:

بدت من الخدر   في هيكل الأقمار

تزهو على البدر   وتخجل الأقمار
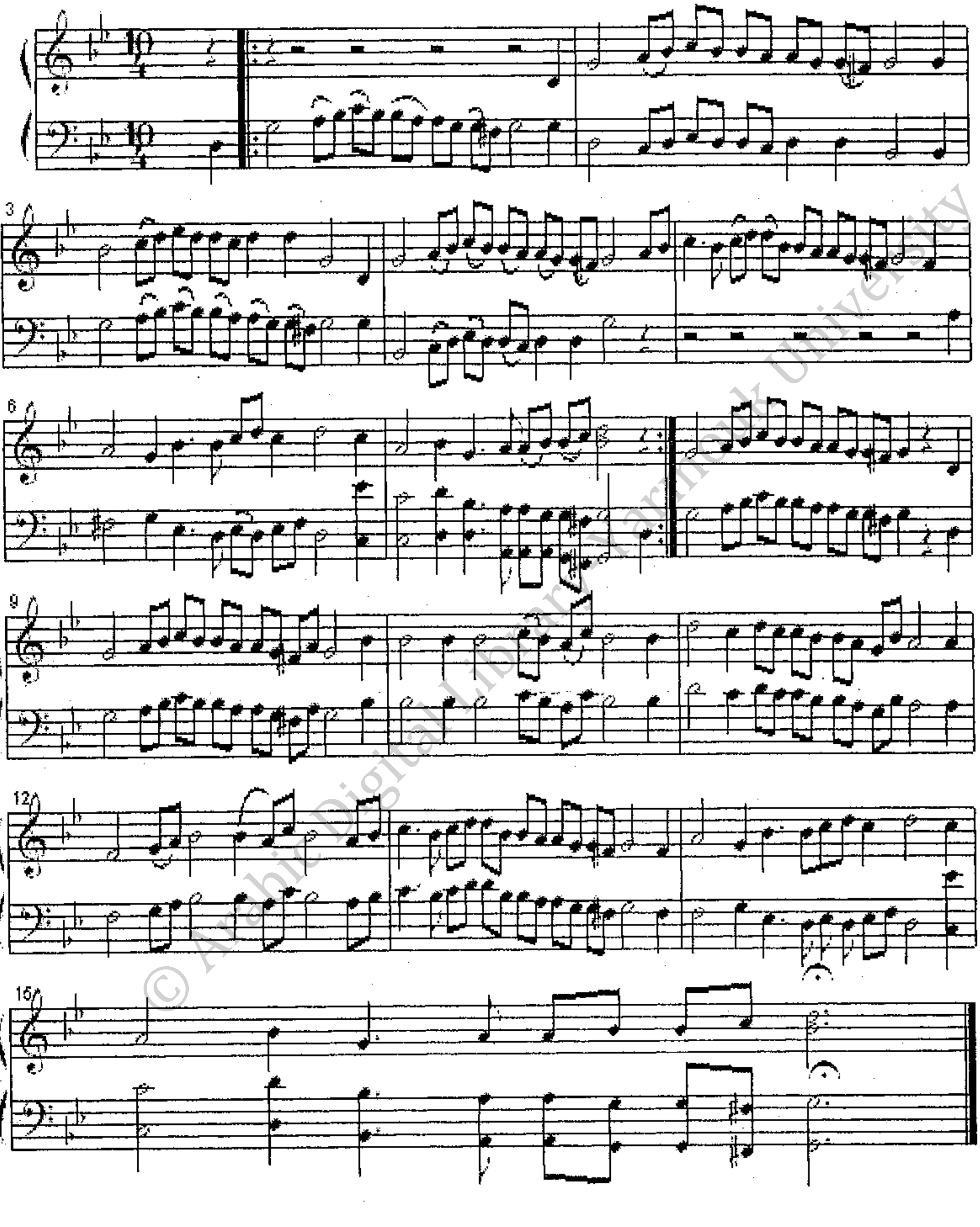
من ريقها خمري   وثغرها الخمار



مثال رقم (٥)
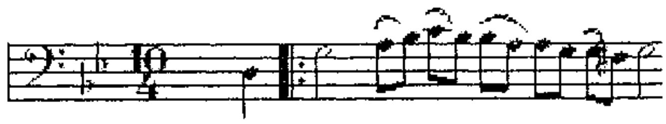
يحاول المؤلف في موشح "بدت من الخدر" استخدام المحاكاة الكانونية أو الكانون Canon، نظراً لأن الصوت المحاكي يعيد وبشكل مستمر كل ما هو موضوع تقريباً في الصوت الأول حيث يظهر ذلك في الموازير من ١ إلى ٩، ومن ثم يكمل اللحن حتى النهاية على شكل نسيج بوليفوني حر. ومن الملاحظ في الموازير من ١ إلى ٩ أن الصوت المحاكي Risposta دائماً ما يقع على بعد خامسة هابطة من Proposta من حيث الإحداثيات الأفقية، أما من ناحية الإحداثيات العمودية فأن قياس البعد الزمني لبداية الصوت الثاني عن الأول هو دائماً مازورة واحدة، وبالتالي فأن بناء ميزان الصوت المحاكي يبقى محافظاً على نفسه. من جهة أخرى يبرز هنا المؤلف نوعاً آخر من أنواع المحاكاة، وهو ما يسمى ب " الحركة في نفس الاتجاه"، بحيث تكون الحركة اللحنية للصوت المحاكي تتحرك في نفس اتجاه الحركة للحن الأول، وبالتالي جعلت هذه الميزات شكل هذه الصياغة ينتمي إلى ما هو معروف " المحاكاة المقيدة".

موشح "لما بدا يتثنى"
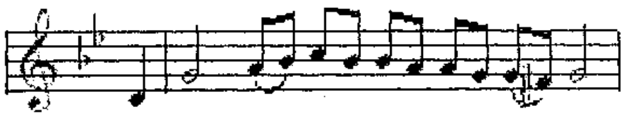


مثال رقم (٦)

يضع المؤلف لحن الصوت الأول(اللحن الرئيس الجملة الأولى)من الموشح في خط الباص (م١)
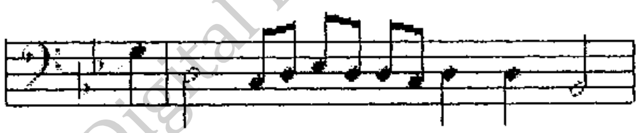


مثال رقم (٧)

وتتم محاكاة هذه الجملة Risposta في (م٢) من نفس الدرجة ولكنها على أوكتاف أعلى.



مثال رقم (٨)

وفي نفس الوقت يدخل المؤلف كنتربنط للصوت الثاني (أثناء المحاكاة)، بمبدأ الأسلوب المقيد مستخدماً قاعدة نوطه مقابل نوطة، أو نوطتين مقابل نوطة.
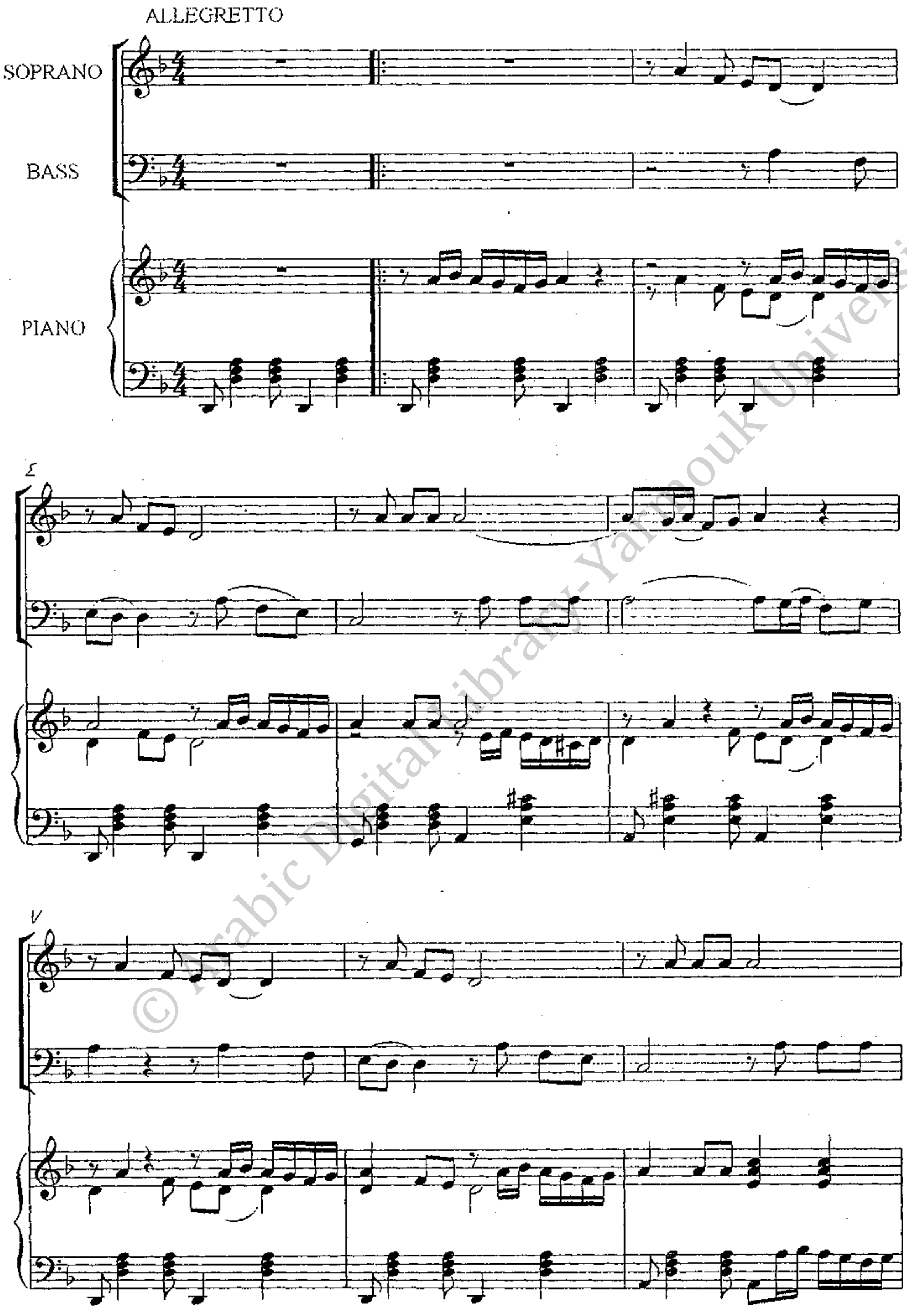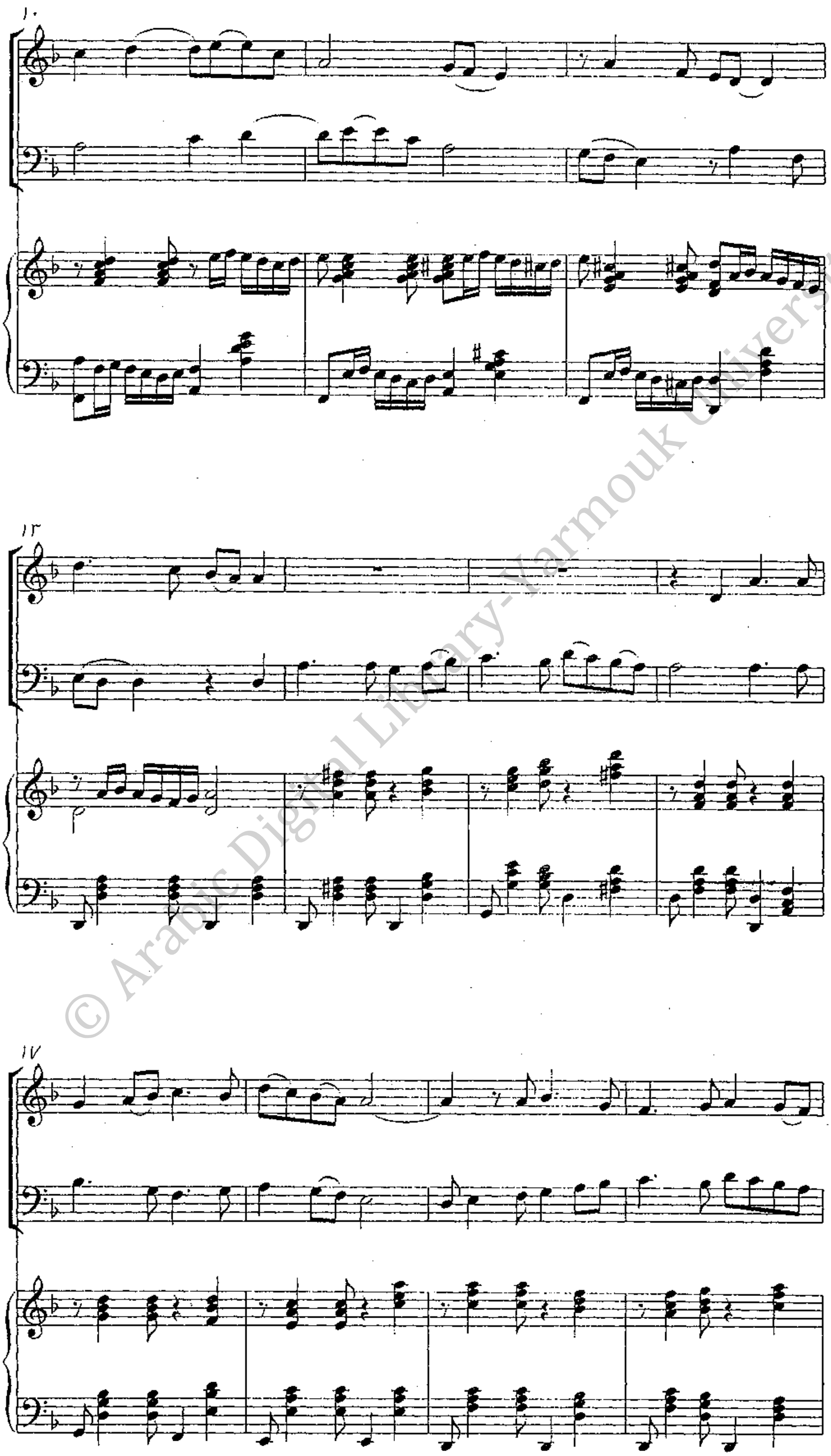


مثال رقم (٩)
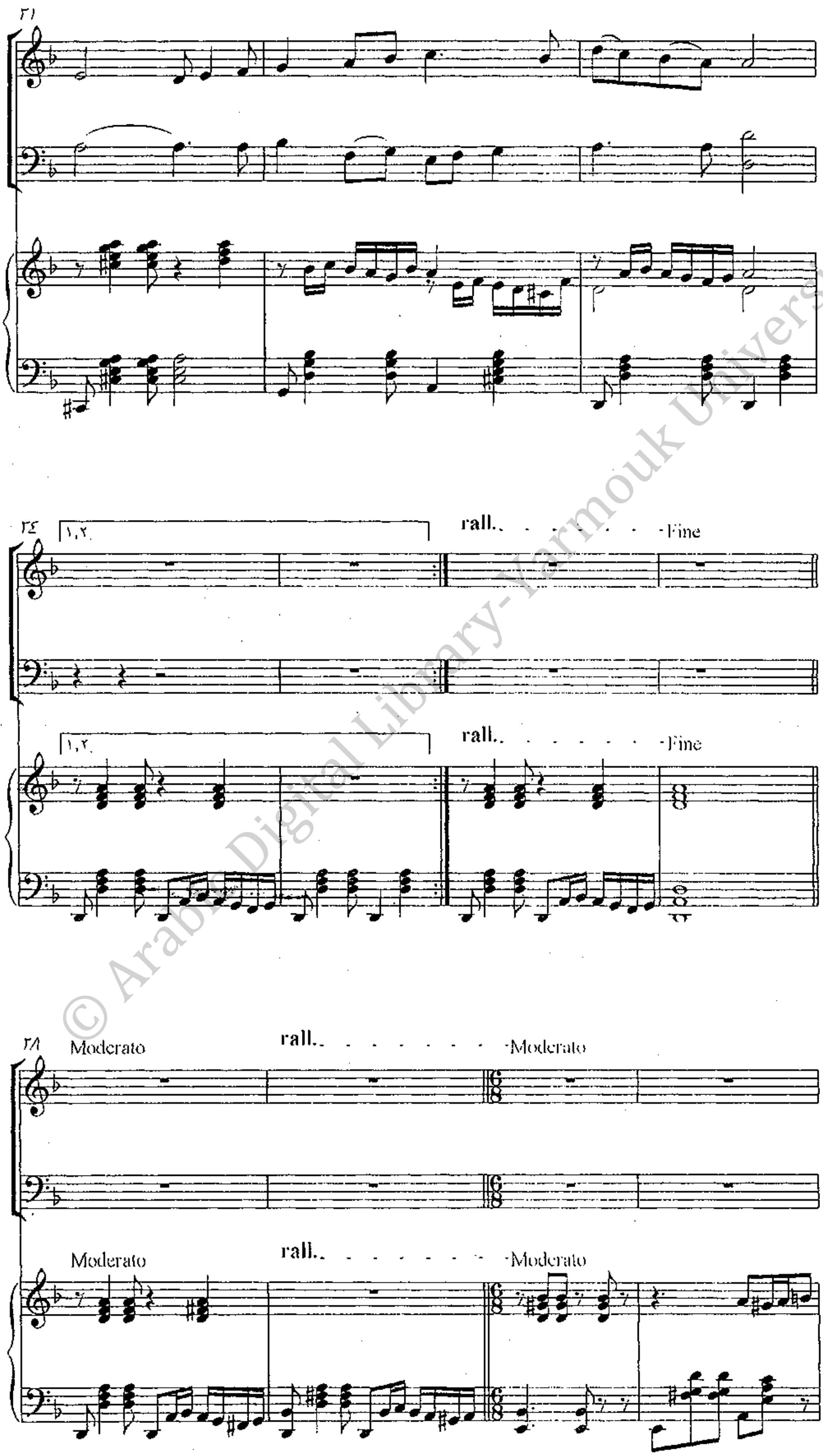
يتم استكمال المحاكاة في الموازير الثالثة والرابعة، إذ هناك عودة لمحاكاة الصوت الأول في الباص، ومحاكاة الكنتربنط في السوبرانو المازورة الثالثة، ومن ثم في المازورة الرابعة أيضا هناك محاكاة لكلا الصوتين مرة أخرى ولكن في طبقتين متعاكستين.
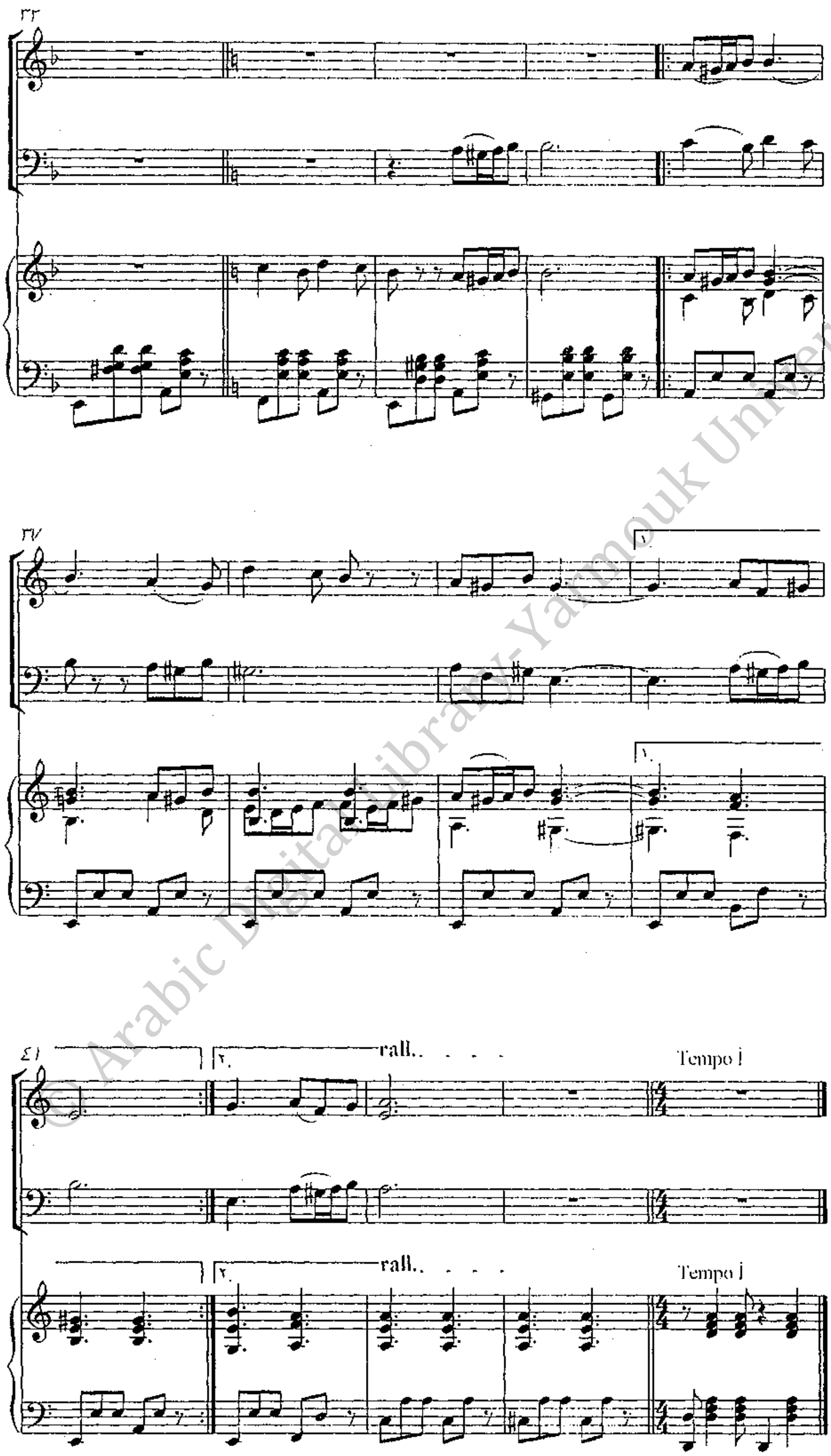
كما يظهر في المثال السابق ترك المؤلف المازورة الخامسة من هذا الموشح بصوت السوبرانو فقط، بالرغم من أنها الجزء ثاني من لحن هذا الموشح، إلا أنه يعود ويضع قفله ذات صوتين أو ثلاثة مكرر فيها اوكتاف لقفل الموشح، مستخدماً مرة أخرى مبدأ نوطة مقابل نوطة، مع مراعاة المسافات (الأبعاد)، السادسة والعاشرة والأوكتاف والثانية عشر، وبعض اتجاهات الحركة اللحنية المتعاكسة.

أ.د عبد الحميد حمام




١٠
١٣
١٧


٣١
٣٤
١،٢.
rall.
Fine
١،٢.
rall.
Fine
٣٨
Moderato
rall.
Moderato
Moderato
rall.
Moderato



مثال رقم (١٠)

تمت كتابة هذا الموشح بأسلوب الكانون كما هو الحال في موشح " بدت من الخدر"، إلا أن هناك بعض الاختلافات التي ستتناولها الباحثة أثناء عملية التحليل لصياغة هذا الموشح.

كما هو ملاحظ من التدوين الموسيقي، فقد كان لهذا الموشح أبعاداً جديدة في عملية الصياغة، خاصة وأنه كتب لصوتين Bass، Soprano، وبمرافقة آلة البيانو. فبغض النظر عن موعد بدء العمل الموسيقي، إلا أن بداية اللحن الرئيس Proposta تقع في بداية المازورة الثالثة، ومن ثم تبدأ بمحاكاتها Risposta في النصف الثاني من ذات المازورة ،لكنها جاءت في صوت الباص، على درجة أوكتاف وبنفس اتجاه الحركة اللحنية.

ثالثاً: الشكل الموسيقي

يطلق مصطلح الشكل الموسيقي Musical Form على بناء العمل الموسيقي، الذي يحدد طبقاً لمضمون كل عمل منفرد، ويصاغ من خلال وحدته مع المضمون ويتميز بالتأثير المتبادل بين كافة العناصر الصوتية الفردية ذات التقسيمات الزمنية.
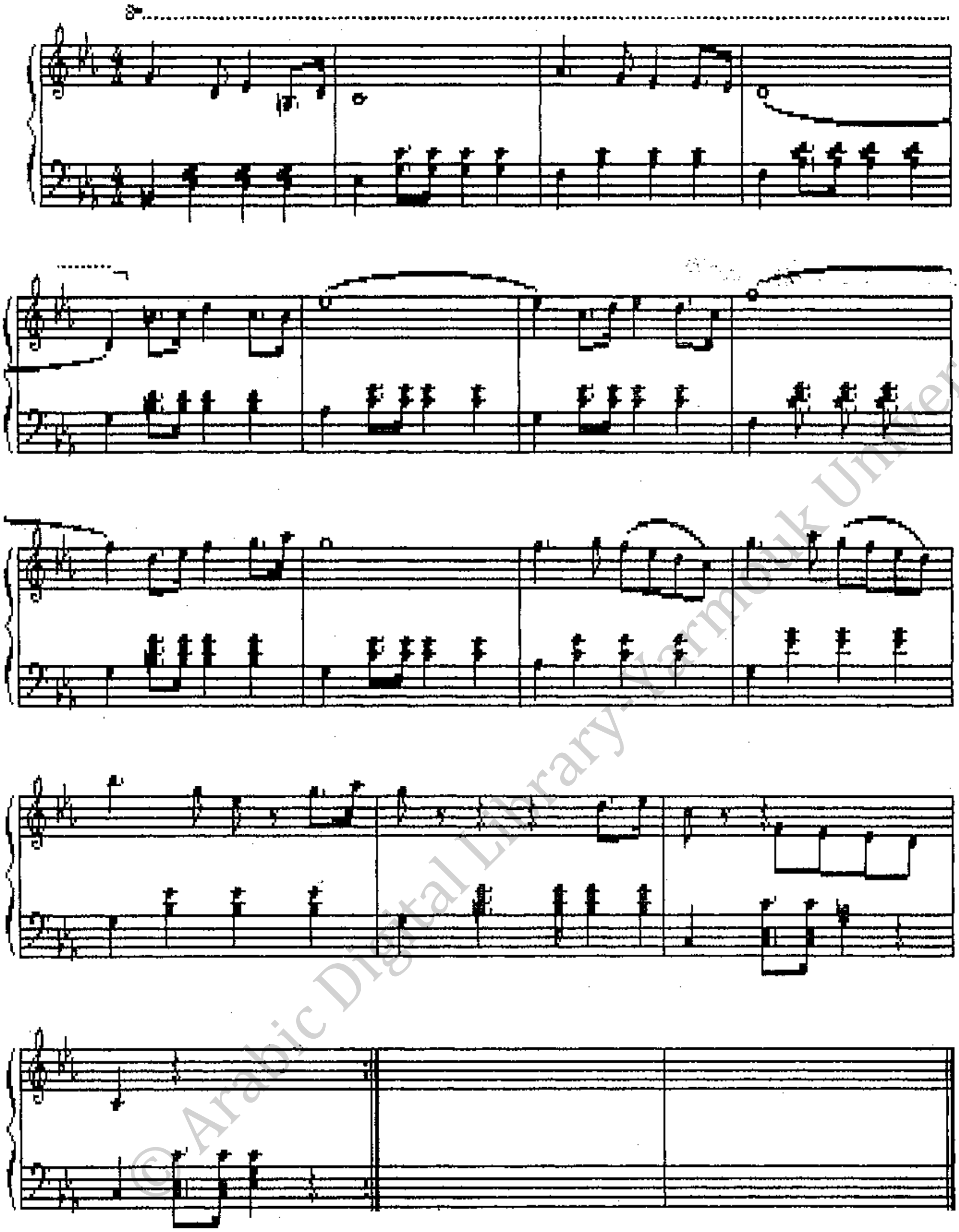
إن الشكل الموسيقي لكل عمل ما هو إلا ذاتي وخاص بذلك العمل، ولكن في نفس الوقت، فإن عدد القوانين والقواعد المكونة للشكل محددة نسبياً، ولهذا الفضل بوجود دلائل عامة لبناء العديد من المؤلفات، وهذا يعطي إمكانية إبراز نماذج من الأشكال أو نماذج تأليفية عامة لاقت انتشاراً لها نتيجة لمرونتها وملاءمتها ومدى مطابقتها للقانون الجمالي الذي يرى الوحدة في الاختلاف.(بابينكو، ١٩٩٨:ص٥)

يعتبر الشكل ظاهرة في كافة الأعمال الفنية، ولكن هناك اختلاف في قوانين الاستيعاب لتلك الفنون. فمؤلفات الفنون المكانية (الجرافيك، الرسم، النحت، العمارة) تستوعب عن طريق النظر ونتيجة لذلك فأن أشكالها يمكن تذكرها في أي لحظة إما ككل متكامل، أو كأجزاء، علماً بأن الخطوط الكبيرة كقاعدة يمكن تذكرها قبل التفاصيل. أما الموسيقا فعلى العكس، فهي فنون

زمانية وتفاصيلها تمر وتتطور زمانياً، لهذا السبب يظهر التكامل الموسيقي في وعينا من الأجزاء التي تتوالى واحدا بعد الآخر، وتترابط تلك الأجزاء مع بعضها البعض بمساعدة الذاكرة. إن مثل هذه الخصوصية لتذوق الموسيقا تحدد جوهر الشكل الموسيقي ذي الطابع الزماني والذي هو عبارة عن عملية، أي تطور بهذه أو تلك الدرجة من الكثافة التي نادراً ما تكون دائمة ولكنها متغيرة في أكثر الأحيان .حملت المؤلفات الموسيقية التي ألفها حمام سمة خاصة تشربتها من الموسيقا الحديثة لتضفي عليها طابع الحداثة والتجديد من عدة نواحي، وها نحن الآن في صدد الحديث عن أحد هذه الجوانب وهو الشكل البنائي، الذي اعتمده البعض لمؤلفاته والذي ستطرق الباحثة للحديث عنه، متناوله في عينة الدراسة لهذا الجانب مؤلفات بسيطة البناء مثل نشيد دم لنا قائداً ومتطورة مثل التنويعات وصولاً إلى مؤلفات معقدة البناء مثل السوناتا.

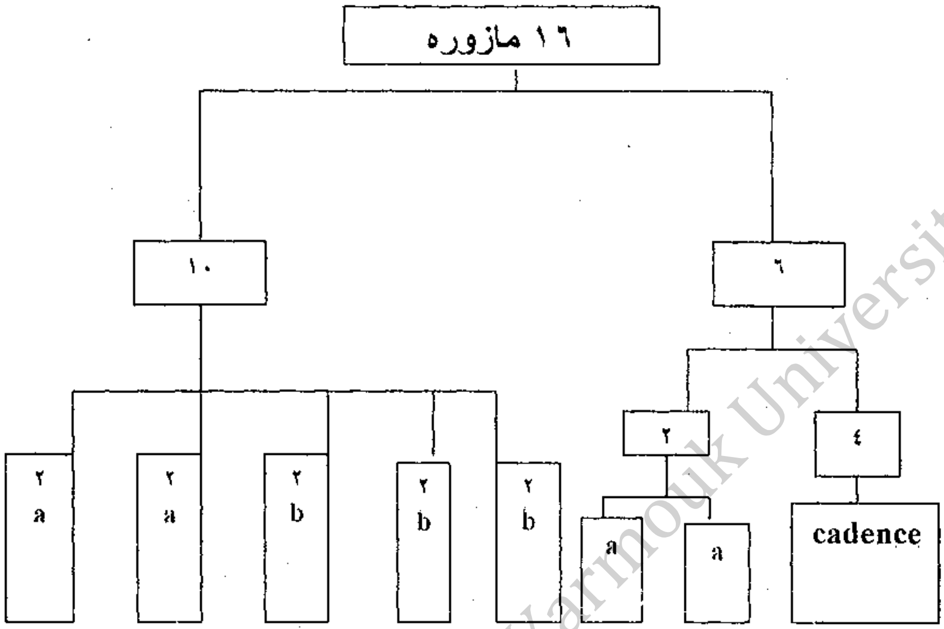
النشيـــــد

تم اختيار نشيد دم لنا قائدا لأنه يعتبر من أسهل المقطوعات الموسيقية التي ألفها حمام، والتي تتميز بنموذج إيقاعي ولحني بسيط، جاء في سلم دو الصغير، ميزانه رباعي، وهو عبارة عن period مكونه من أشباه جمل قصيرة متماثلة إيقاعياً.



مثال رقم (١١)

اتخذت الفكرة البنائي لهذا النشيد التوزيع التالي :



يظهر هذا الشكل أسلوب حمام في وضع ال(period) بعيداً عن الكلاسيكية، على الرغم من أنه للوهلة الأولى يظهر وكأنه كلاسيكي مكون من ١٦ مازوره، والمفروض توزيعها التوزيع الكلاسيكي ٨-٨، إلا أن توزيع اللحن يظهر غير ذلك ١٠-٦، معتبرا من المازورة ١ إلى المازورة ١٠ القسم الأول الذي يمثل اللحن الرئيسي، متضمن عشرة موازير مقسمة إلى خمسة أجزاء متساوية، يضم كل جزء مازورتين. أما القسم الثاني جاء مكون من ٦ موازير، ضم الجزء الأول في المازورة ١ فكرة موسيقية تحوي الموتيف[١] الإيقاعي الأول، مستخدماً الفكرة الموسيقية الأساسية الأولى (a). و في الجزء الثاني (á) في المازورة ٣ الذي حمل فكرة لحنية مأخوذة من اللحن الرئيسي (a)، ولكن من نغمة مختلفة، استخدم فيها الموتيف الإيقاعي الأول ولكن من النغمة (S)، لينتقل إلى المازورة ٤ والتي اتخذت أيضاً نغمة (ري) وهي الدرجة الثانية من السلم، زمناً طويلاً وبهذا يظهر هنا استخدامه للتآلف الثانوي. الجزء الثالث من هذا

---

(١) الموتيف: فكرة موسيقية مقتضبة مميزة اللحن والإيقاع يتخذها المؤلف الموسيقي نواة يستنبط منها مؤلفته الموسيقية.(معجم الموسيقا، ٢٠٠٠: ص98)

النشيد، جاء بفكرة لحنية أساسية ثانية (b) والمتمثل في المازورة ٥، حاملاً الموتيف الإيقاعي الثاني المشكل لهذا النشيد وبدرجة (D)، منتقلاً إلى المازورة ٦ من هذا الجزء مستخدماً فيها تآلف الدرجة السادسه (TSVI) ، مكوناً بذلك التآلف الثانوي الثاني لهذا النشيد.

أما الجزء الرابع ظهر حاملاً لنفس الفكرة اللحنية الثانية (b́) المتمثلة بالمازورة ٧، وبنفس الموتيف الإيقاعي الثاني، ولكن مستقر على درجة (T). منتقلاً إلى المازورة ٨ والتي استخدم فيها نغمة (فا)، وهي النغمة الرابعة (S) للسلم ،بزمن طويل أيضاً.

أما الجزء الخامس والأخير (b̋) يظهر في المازورة ٩، جاء أيضاً تكرار للحن الأساسي الثاني وحاملاً للرسم الإيقاعي السابق، ولكن بتآلف (D)، منتقلاً بعدها إلى المازورة ١٠ التي تستقر على تآلف(T).

القسم الثاني، جاء ليحقق استقلال ذاتي، وكتأكيد لغوي لكلمات معينه بهذا النشيد. ففي الجزء الأول الظاهر في المازورة ١١ استخدم فكرة بسيطة، وشكل إيقاعي جديد (a)، وبتآلف (S)، منتقلاً إلى المازورة ١٢ وبنفس الشكل والفكرة(á) لكن مستخدماً تآلف (T).
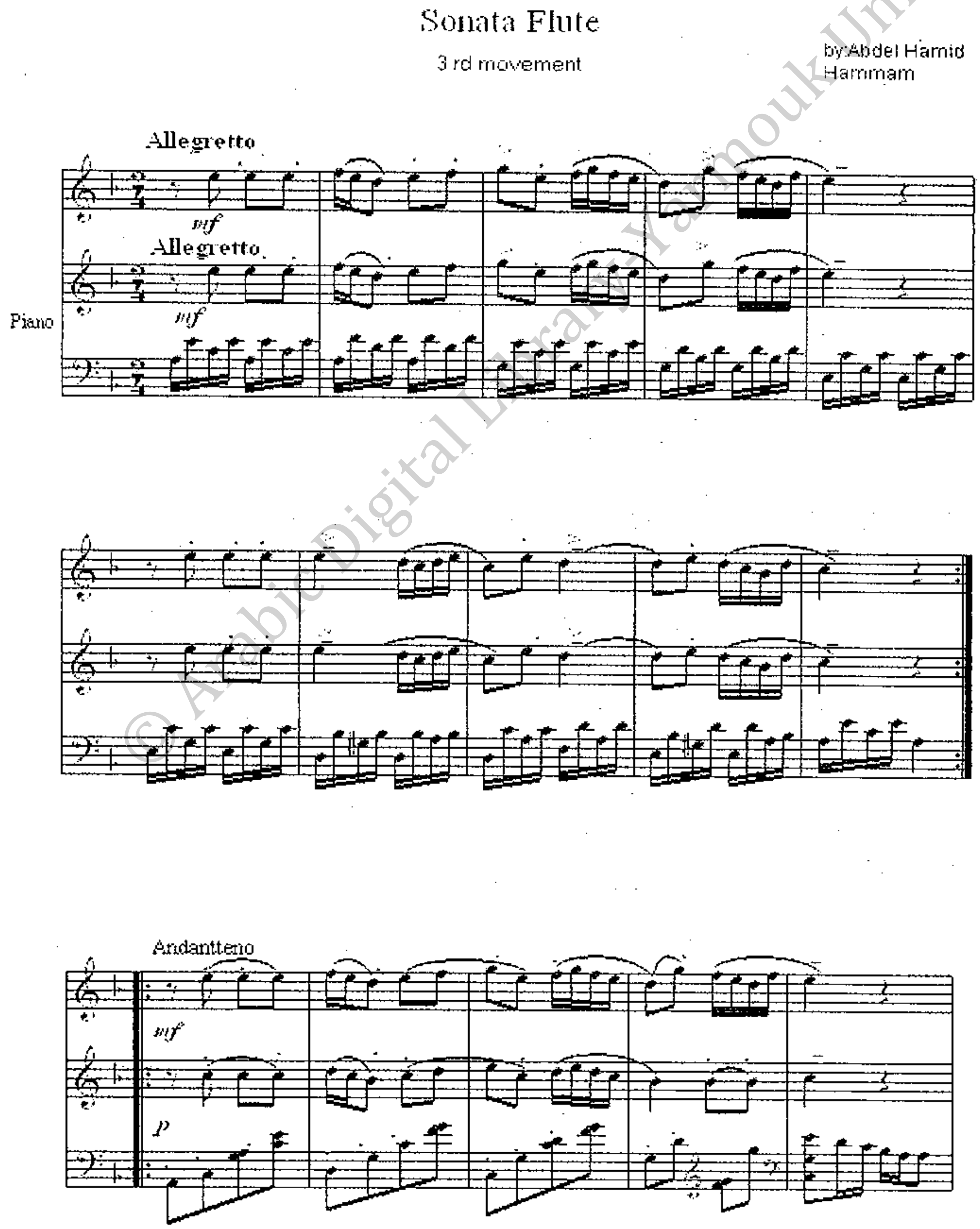
و أخيراً الجزء الثاني جاء في القفلة (cadence) من المازورة ١٣ إلى المازورة ١٦، مستخدماً التآلفات التالية: (T- D- T- D -T- D) وبهذا يستقر على T.
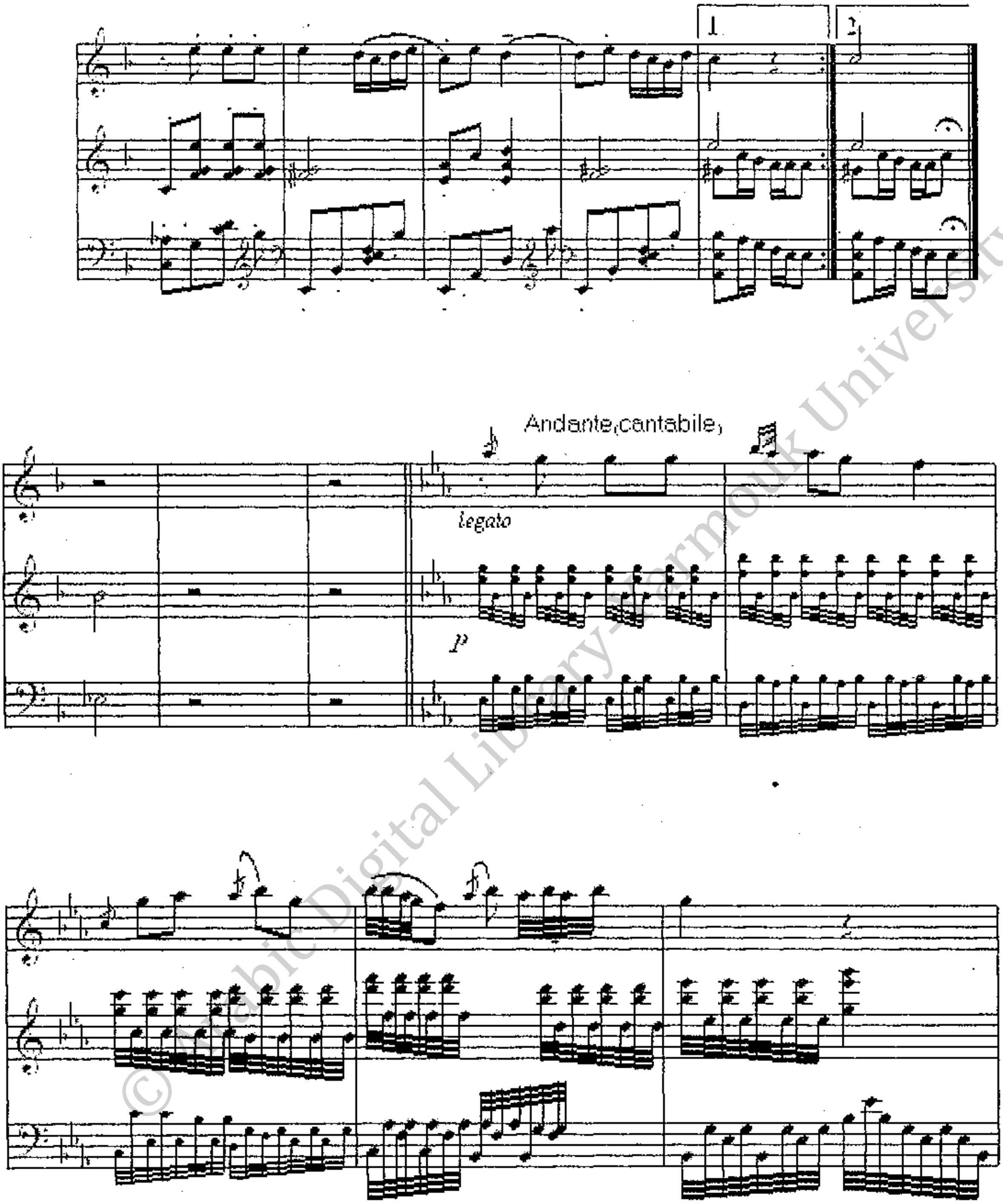
أ- **التنـــــويعـــــات** .
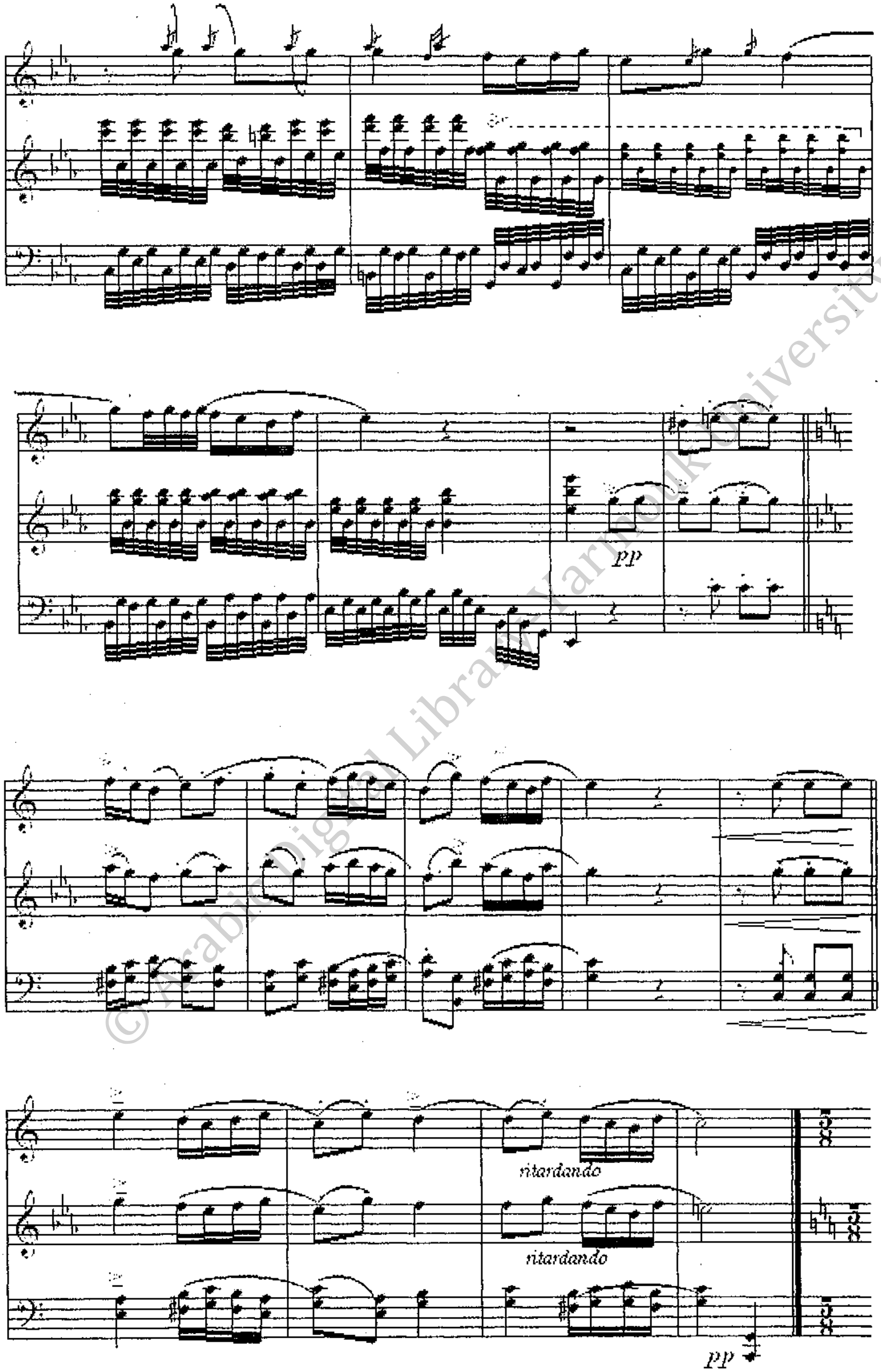
نوع من المؤلفات للعزف غالبًا، ويعتمد على لحن رئيسي تعقبه تنويعات منبثقة عنه، فيها صرف في لحنه أو إيقاعه أو هارمونياته مع الاحتفاظ بطابعه العام (معجم الموسيقا،٢٠٠٠:ص٣)، كما أن عدد التنويعات غير محدد A3+A2+A1+A.....الخ (بابينكو،١٩٩٨:ص٩١) لذلك يعتبر التنويع منهجاً وأساساً للتطور وتشكيل الصيغة، بل ويمكن أن
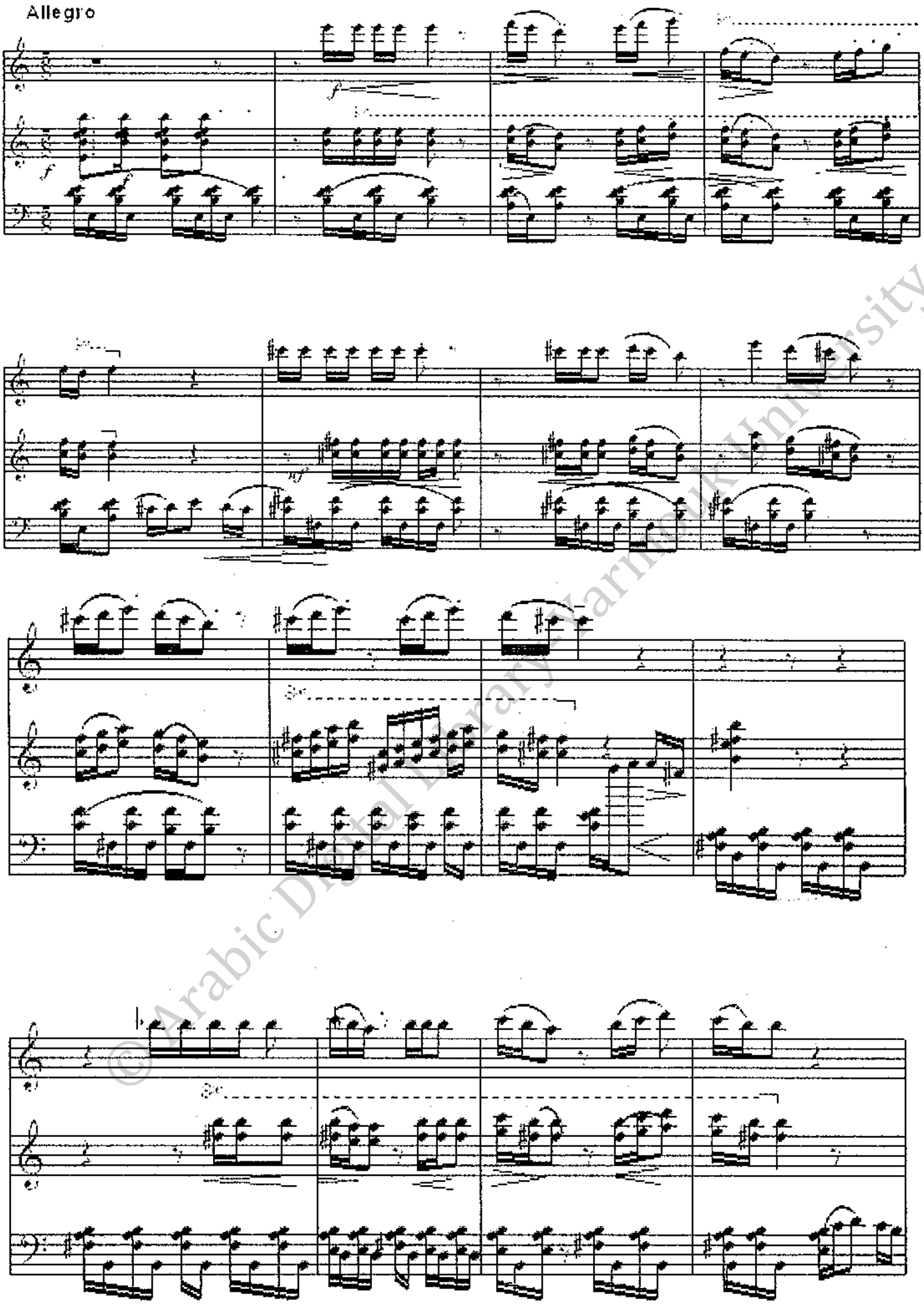
يكون أساساً لخطة تأليف العمل الموسيقي بشكل كامل، حيث يتلخص في إعادة أو تكرار بناء موسيقي ما بشكل مختلف كما هو في البناء الأساسي، وعادة ما تتكرر صيغة (Period).
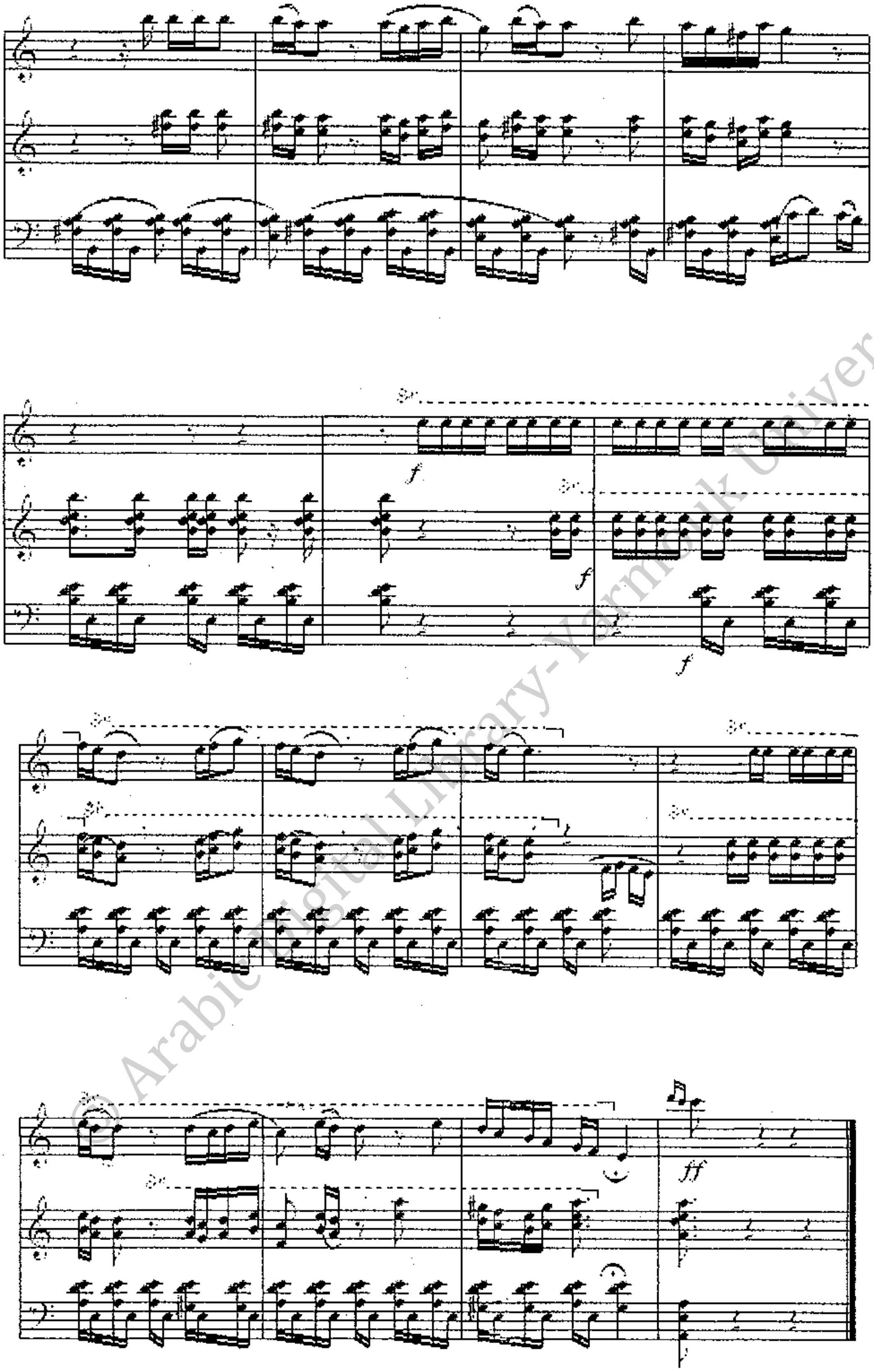
وفي النموذج المستخدم للتحليل، اختارت الباحثة الحركة الثالثة من سوناتا الفلوت والمؤلفة بصيغة التنويع.




Andante(cantabile)
legato
p
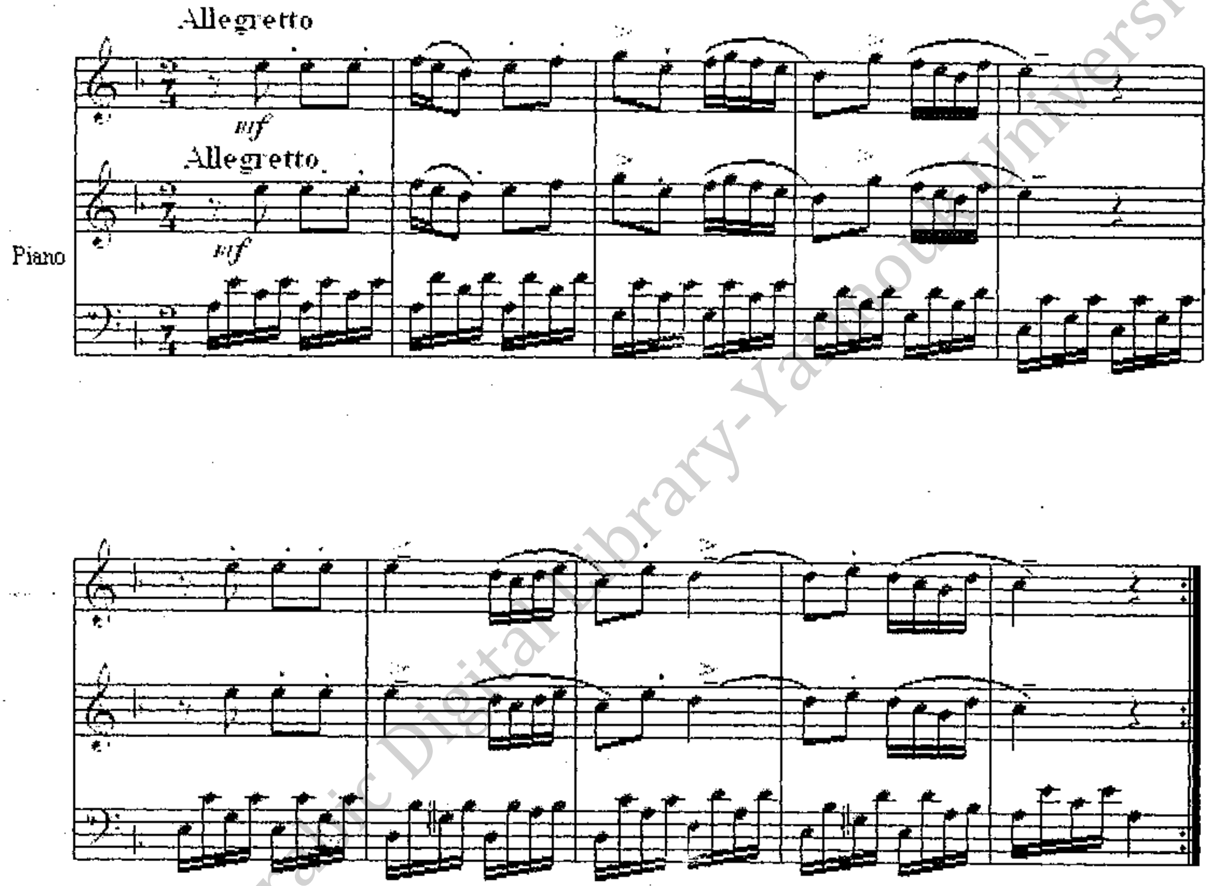

pp
ritardando
ritardando
pp


Allegro
f
mf



مثال رقم (١٢) الحركة الثالثة

تقوم صيغة التنويع بشكل عام على التنسيق مابين التطور والتغير من جهة، وعناصر التكرار المباشرة والاستمرارية من جهة أخرى. وإذا ما كان تنسيق العناصر المستمرة والمتغيرة في صيغة الروندو يتم في أزمنة وأوقات مختلفة، نجد أنه بصيغة التنويع يتحقق في وقت واحد، بمعنى آخر، تتواجد في كل تنويع علاقة ربط جديدة، ومستمرة مع نفس الموضوع الرئيس.
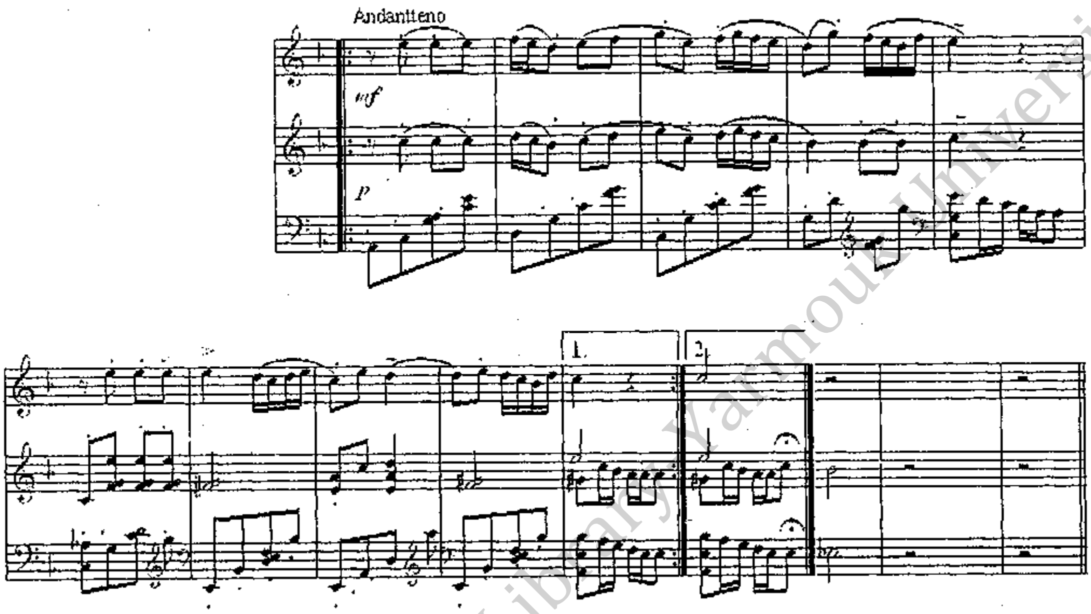


مثال رقم (١٣) الشكل الأول الأساسي

يعتمد المؤلف في هذه الحركة على لحن الأغنية الشعبية "عالروزنا " من مقام الهزام، والذي تم استبداله لظروف التأليف الأوروبي بمقامات أخرى ليستثنى أرباع الصوت من هذه المؤلفة.
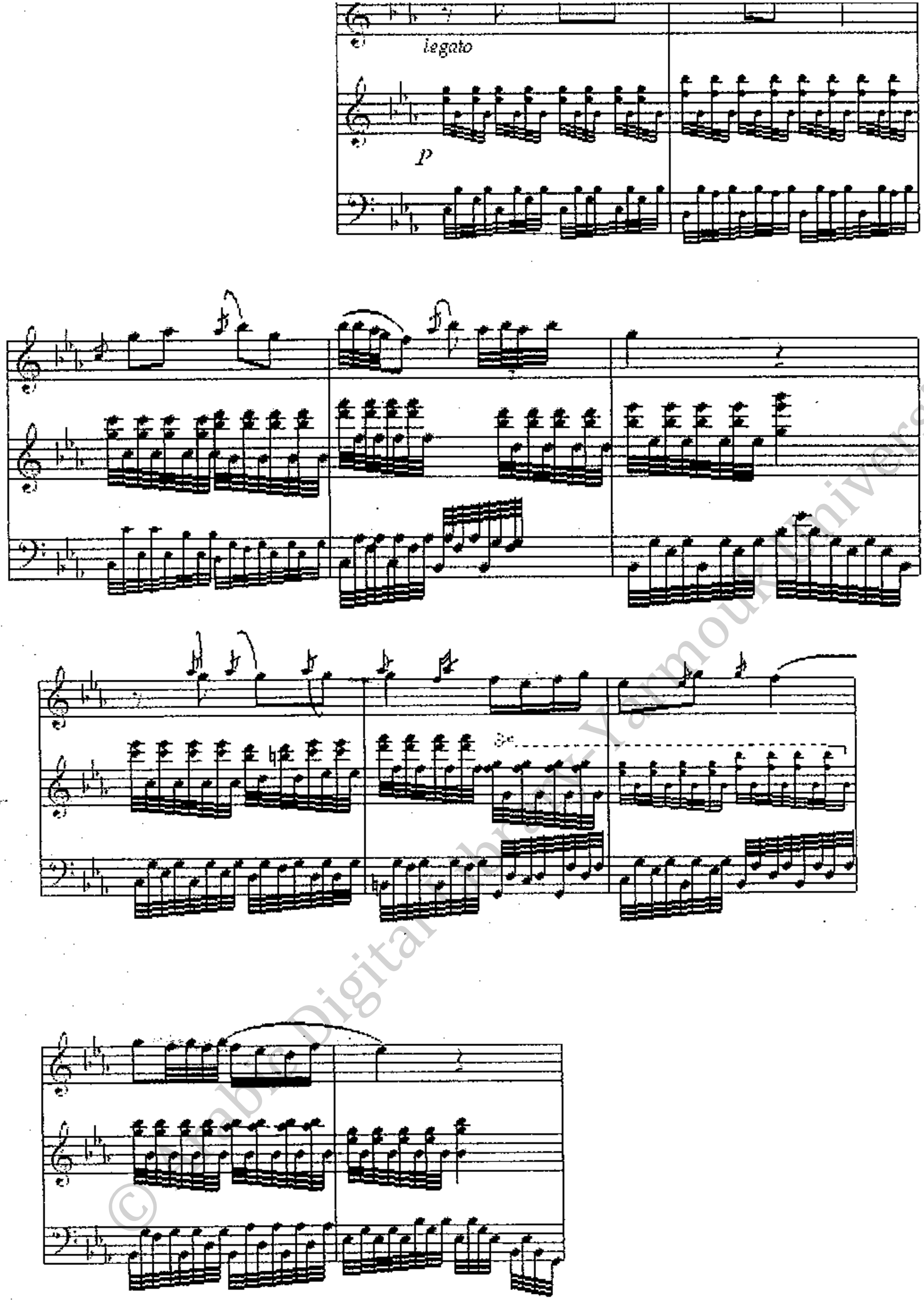
لحن هذه الأغنية عبارة عن (Period) مكونه من عشر موازير، مقسومة إلى جملتين (٥+٥)، تنهي الأولى على خامسة السلم(D) بينما الثانية على الأساس (T)، مع ملاحظة وجود ثالثة السلم في السوبرانو.

ومن الملاحظ أن المؤلف يكرس اللحن في آلة الفلوت واليد اليمنى لمرافقة البيانو، في حين تقوم اليد اليسرى بإبراز هارمونية المرافقة على شكل Pedal note، مستخدما تآلفات الأولى والرابعة والثالثة والسابعة ، كما هو ظاهر في المثال، من مازورة ١ إلى مازورة ١٠.



مثال رقم (١٤) التنويع الأول

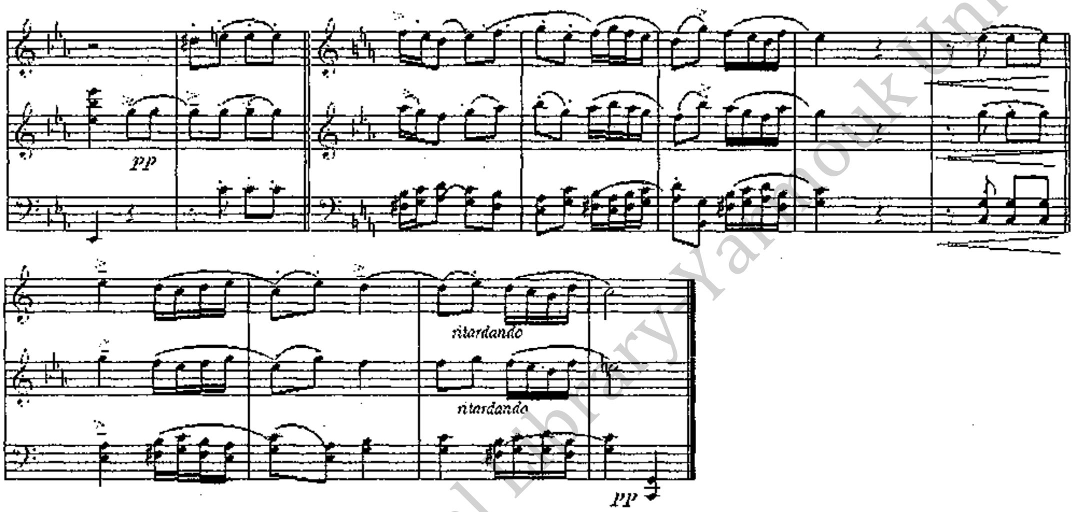
التنويع الأول: ينتقل المؤلف في هذا التنويع من سرعة Allegretto إلى Andantino مع المحافظة على نفس اللحن، بحيث تسمع ميلودية اللحن بوضوح وبنفس الشدة، كما لو كان المؤلف يريد أن يوجد بذلك شيء من التعادل مع الجزء السابق، ولكن مع ظهور بعض التغيرات الأدائية التي تميز فيها هذا التنويع، إذ أدخل المؤلف لازمة موسيقية قصيرة في نهاية الجملة الأولى والثانية، كما يظهر في المازورتين (١٥) و(٢٠). أيضاً يقوم هذا التنويع على اتصال هارموني باللحن وذلك بمساندة تآلفات هارمونية، حيث عمل المؤلف على تحويل الجملة اللحنية الثانية إلى نسيج هارموني وذلك بالاعتماد على إدخال التآلفات فقط.



مثال رقم (١٥) التنويع الثاني
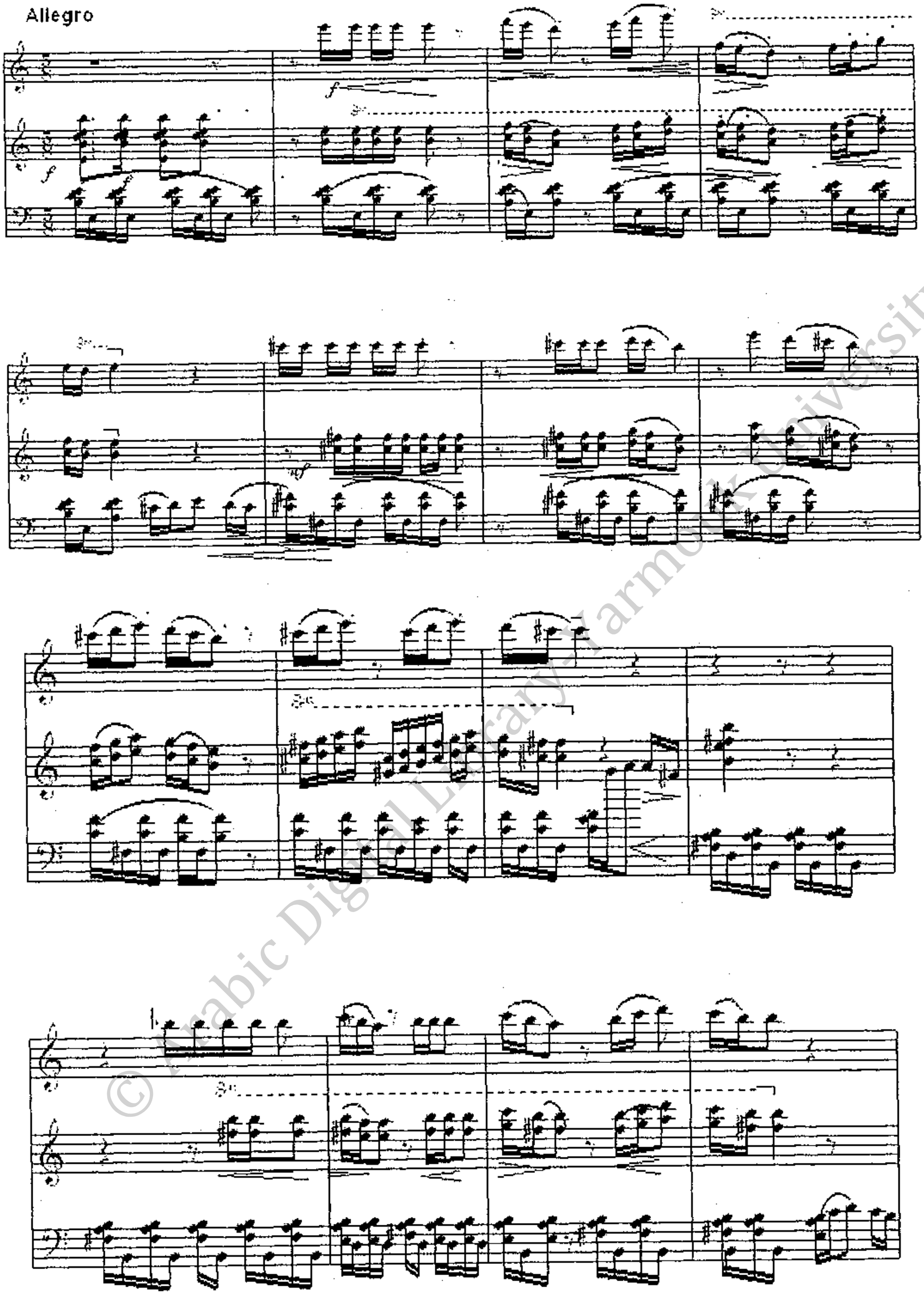
التنويع الثاني: ينتقل المؤلف في هذا التنويع إلى مقاميه جديدة، تبدأ بمقام (مي بيمول الكبير)، وبسرعة Andante، مع الإشارة إلى ضرورة إدخال الغنائية بسبب الزخرفة الغزيرة المستخدمة هنا، سواء على مستوى آلة الصولو، أو في المرافقة بنفس أسلوب اللحن الرئيسPedal note.
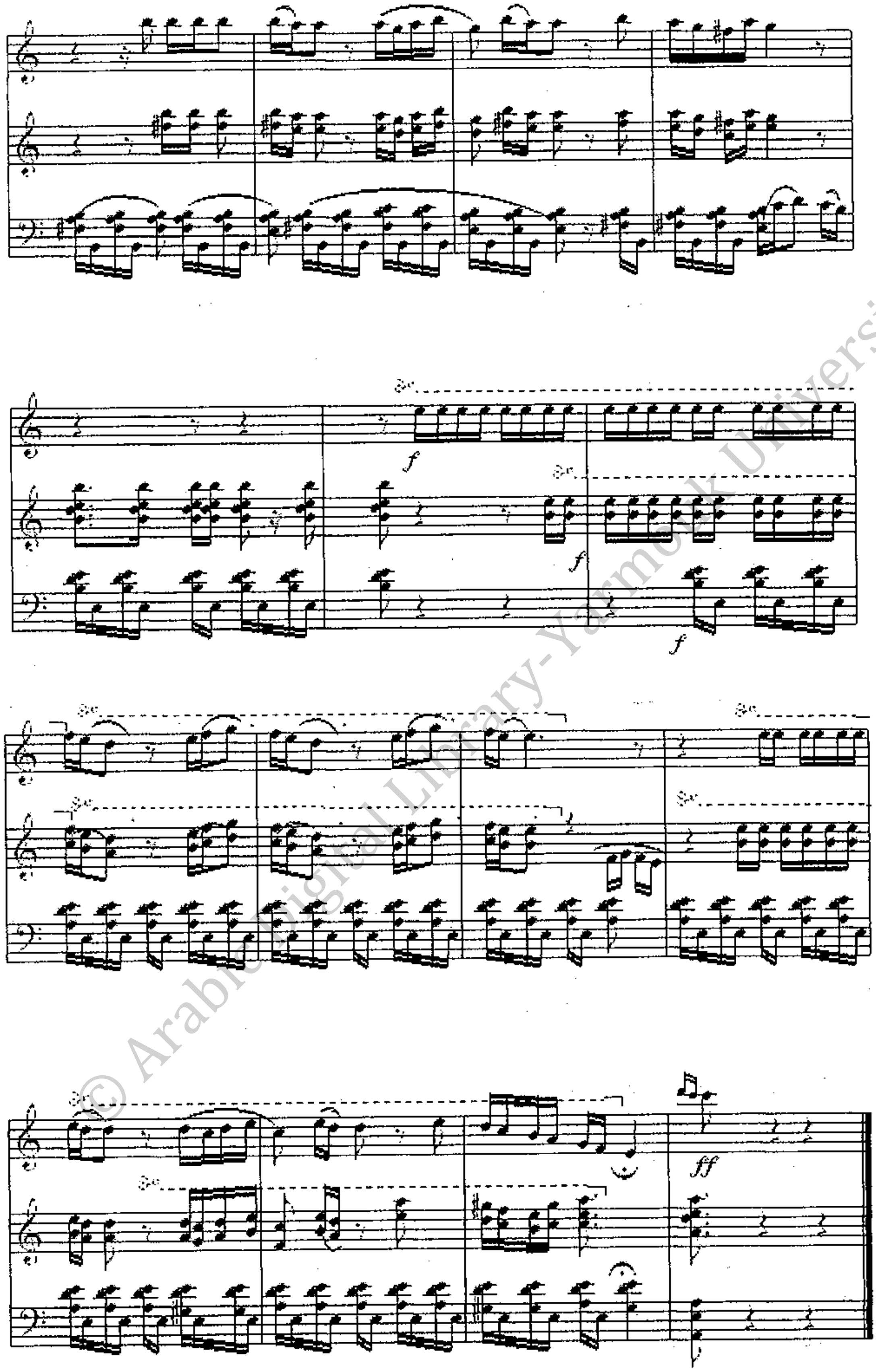
ليتحول بهذا اللحن الرئيسي إلى صوت داخلي، مغطى بزخارف مميزه، تظهر بشكل رائع خلال هذا التنويع، ولكن بسرعة مضاعفة حيث يبرز هنا رسماً إيقاعيا قوياً، قائم على أساس علامات التربل كروش المميزة له، وذلك في نوع الكنترابنط المزدوج الحر، مع المحافظة على وجود اتصالاً قوياً جداً باللحن يظهر من خلال الهارمونيات، وإن كان المؤلف قد اعتمد في عرض اللحن الأساسي والتنويع الأول على الإعادة.



مثال رقم (١٦) التنويع الثالث

التنويع الثالث : جاء هذا التنويع مرتبطاً بمقامية التنويع الثاني دونما فاصل، وذلك في محاولة لتوزيع اللحن لثلاثة أصوات على بعد خامسة وسادسة، إلا أن هذا التوزيع لا يسير في خطوط متوازية بنفس الاتجاه إلا بين آلة الفلوت واليد اليمنى، في حين أن اليد اليسرى تسير في اتجاه معاكس من حيث الحركة اللحنية. ومن الملاحظ أيضا أن المؤلف ينهي على السلم الموازي (دو الكبير).


Allegro



مثال رقم (١٧) التنويع الرابع

التنويع الرابع: جاء هذا التنويع بسرعة Allegro ma nontropo، وهنا يلجأ المؤلف إلى طريقة "التجزئة" اللحنية في آلة الفلوت واليد المرافقة مع زيادة في النغمات الهارمونية المرافقة، ونقصد بالتجزئة استعارة وتطوير جزء دال من كل مازورة على اللحن، وبإضافة تنويع إيقاعي في بعض الأحيان عليه، مع الأخذ بعين الاعتبار نقل اللحن إلى طبقة أوكتاف أعلى مما كانت عليه. في نفس الوقت يتميز هذا التنويع بانتقاله إلى ميزان غير تربيعي ٨/٥، وبالتالي يصبح هناك نقل لبعض مواقع النبر. وأخيراً يقفل المؤلف الحركة بتنويع اللحن الأساسي في طبقة أعلى بأوكتاف، وبسرعة في بعض أجزاء من اللحن.

ج- صيغة السوناتا

الصيغة البنائية التي يقوم عليها كثير من المؤلفات الآلية، وبخاصة الحركة الأولى من السيمفونية، والصوناتا والكونشرتو.ومعظم أشكال التأليف لموسيقا الحجرة وتقع في ثلاث مراحل هي: عرض Exposition تفاعل Development إعادة العرض Recapitulation.(معجم الموسيقا،١٩٩٢:ص١٤٠). كما ويعتبر أسلوب هذه الصيغة أساساً أسلوباً درامياً ، فهو يتضمن بالضرورة تبايناً في الحرارة العاطفية، ولهذا يتخذ فيه التعارض بين المقامات (ودرجات ركوزها) كل هذه الأهمية. ولكي يبلغ ذلك التعارض والتقابل أوج تأثيرهما، تنظم المادة الموسيقية في مجموعتين متباينتين إما في المقام، أو الموضوع.

ارتبط البناء الكلاسيكي لصيغة السوناتا في أذهان جماهير الموسيقا بالشكل الذي وصلت إليه في مؤلفات عظماء الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وعلى رأسهم هايدن وموتسارت وبتهوفن.
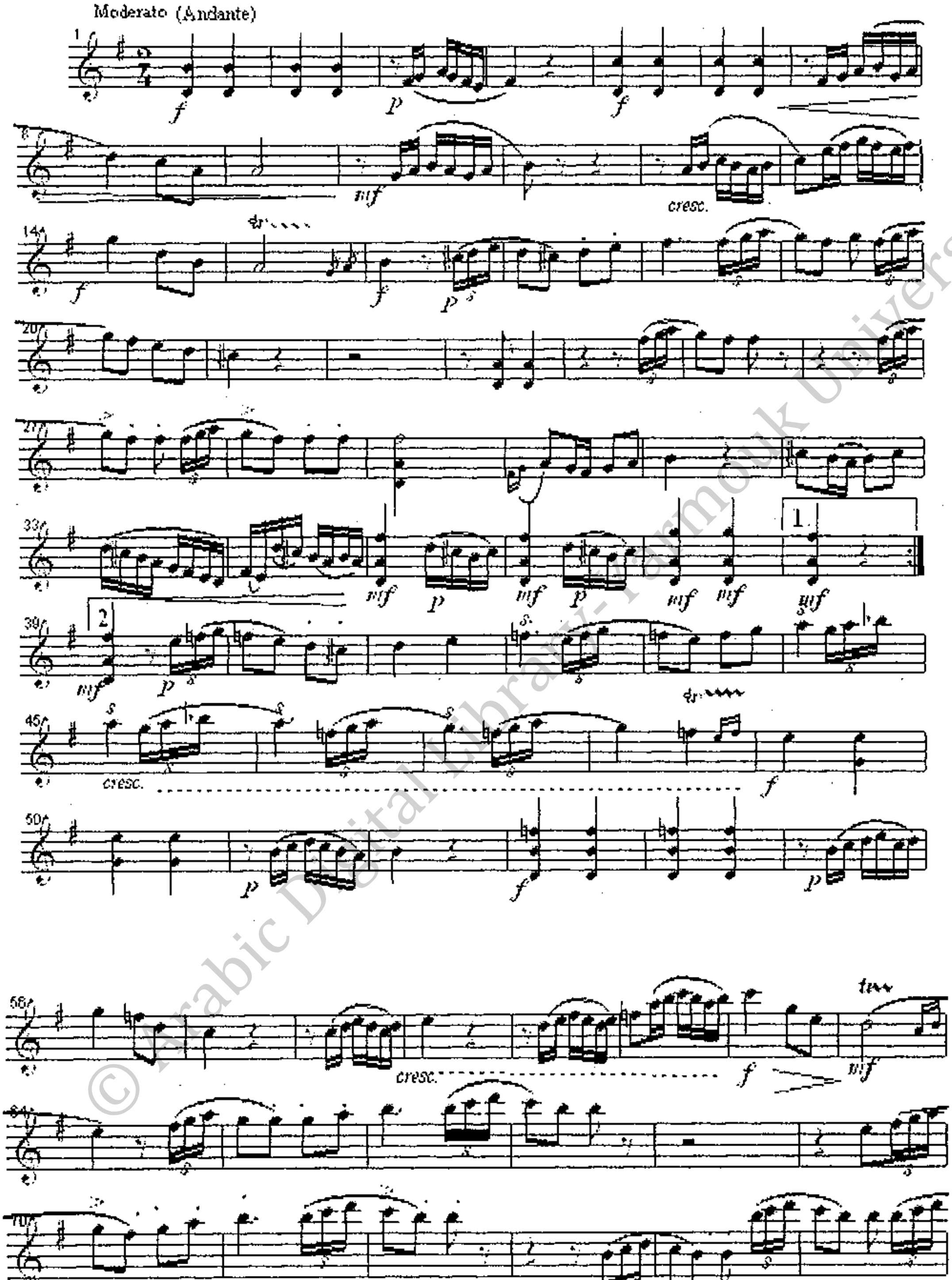
تخضع صيغة السوناتا إلى عدد من القواعد والأصول الخاص بها والمميزة لها، والتي تمكن العازف من تصوير أفكاره الموسيقية، والإفصاح عما يجول بخاطره من مشاعر وعواطف. كما تشتمل هذه الصيغة على الحوار بين المقامات وجزئيات الألحان وتفاعلها، ولذلك نجد حركتها الأولى بمختلف قوالب التأليف الموسيقي الآلي، مثل السيمفونية والكونشرتو، وعدد من الأعمال الموسيقية الكبرى الأخرى مثل الافتتاحية، ومعظم أشكال موسيقى الحجرة التي تضمها في إحدى حركاتها.
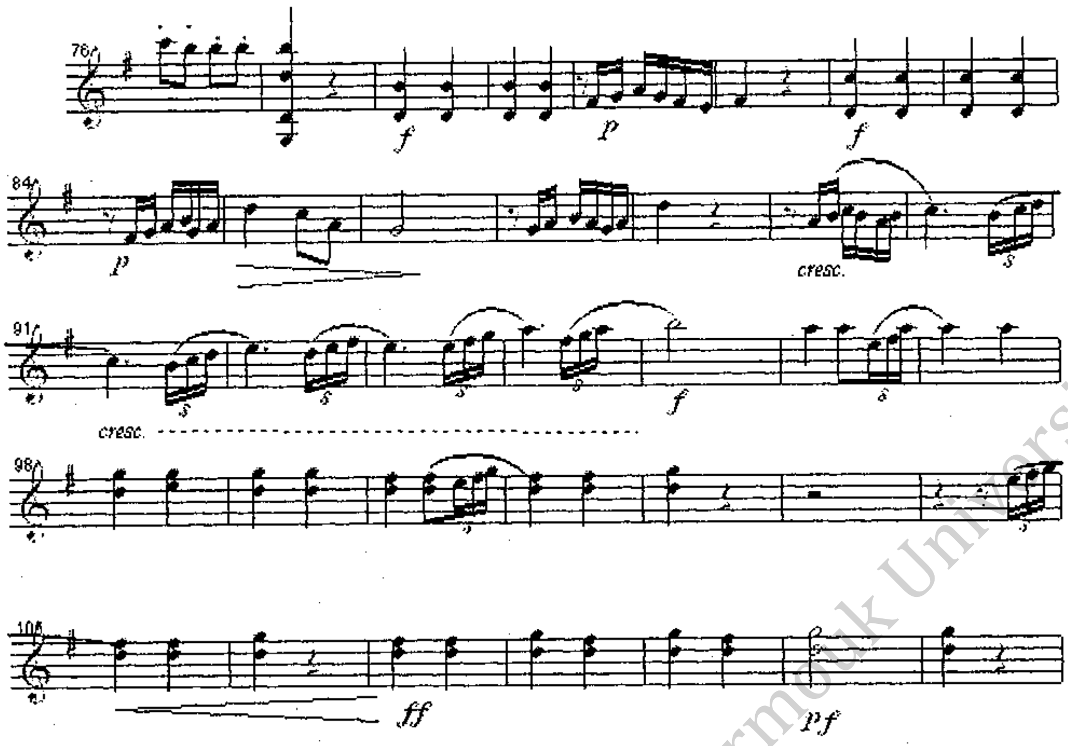
أما عن سوناتا الكمان بمرافقة آلة البيانو،التي تم اختيارها نموذجاً لأعمال المؤلف فتظهر من ناحية التصميم، قالب سوناتا مقيد بشكل معين ولكنه غير مقيد بالقواعد الموسيقية، بحيث أطلق المؤلف الحرية المطلقة لفكرة في اختيار عدد من المواضيع، خاصة بما يتعلق بالألحان التي أوجدها، والميزان الموسيقي، والتفنن في اختيار الأشكال الإيقاعية المناسبة للعمل، وكذلك ابتداع العناصر الهارمونية المتنافرة التي تتفق مع الأسلوب الموسيقي الحديث، لتظهر لنا في المحصلة الألحان وهي تتشكل وتتقلب ما بين آلة الكمان والبيانو، وكأنها مناظرة موسيقية فنية تجمع بين الحسن والجمال.

Sonata for violin and piano

1st movement

by:Abdel Hamid
Hammam
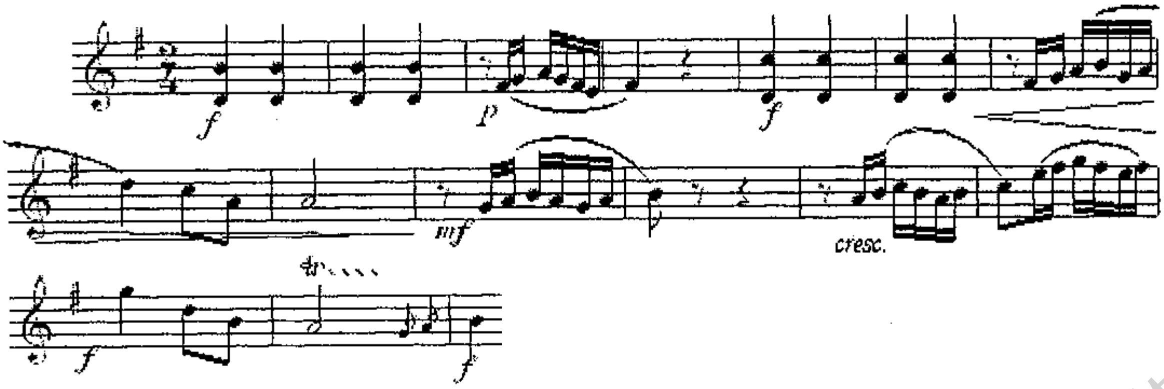




مثال رقم (١٨)
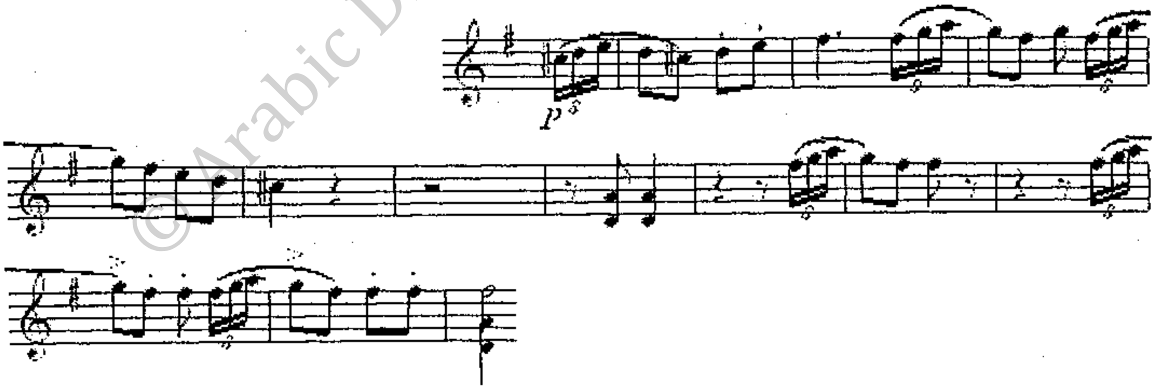
جاءت السوناتا في سلم صول الكبير، مؤلفة من ثلاث حركات، وبثلاث سرعات مختلفة وهي: Moderato،Allegretto, Largetto , (Andante). الحركة الأولى منها حملت صيغة السوناتا، لهذا قامت الباحثة بتحليل هذه الحركة لإبراز أسلوب المؤلف في طريقة التأليف.

أ- **قسم العرض:** مدون بسلم صول الكبير، وبسرعة Moderato (Andante)، وبميزان ثابت ٢/٤، متضمناً لحني الموضوعين الأول والثاني اللذان رسما طابع هذا العمل. برز الموضوع الأول من المحتوى اللحني ممثلاً من المازورة ١ إلى بداية المازورة ١٦، حيث ظهر في أربعة أجزاء رئيسية مكونة من أربعة جمل لحنية، وموزعة على النحو التالي:(٤- ٥ -٢ -٥)، منهياً لحن الجزء الأول على ثالثة السلم الرئيسي (T) وهي نغمة (سي).



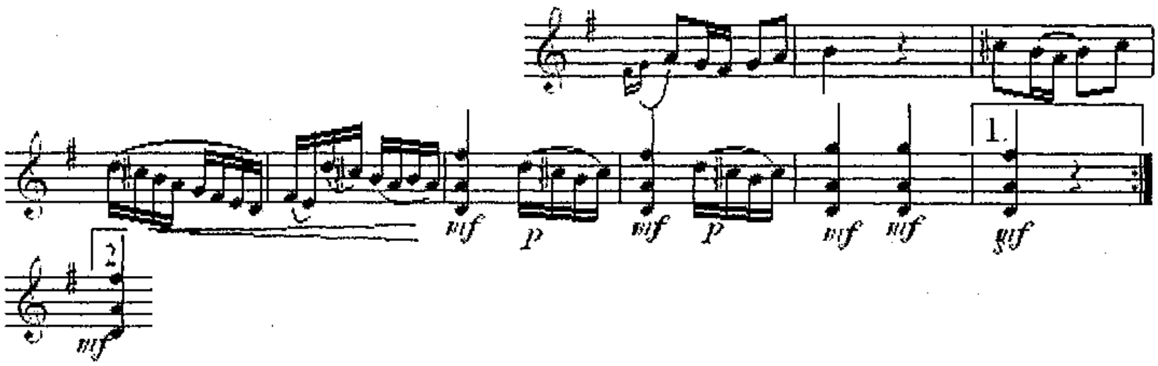
مثال رقم (١٩)

ينتقل المؤلف بعدها مباشرة إلى الموضوع الثاني من هذا الجزء دون اللجوء إلى استخدام اللحن الواصل بين الموضوعين، حيث يعرض موضوع جديد متباين مع اللحن الأول، ولكنه ليحل في سلم ري الكبير وهي خامسة السلم الأساسي (D)، عمل على رفع نغمة دو إلى دو (#). وبهذا يكون الموضوع الثاني مؤلفاً من نهاية المازورة ١٦ إلى المازورة ٢٩، منهي بذلك هذا الموضوع على ثالثة الدرجة الخامسة (D) وهي نغمة (فا).



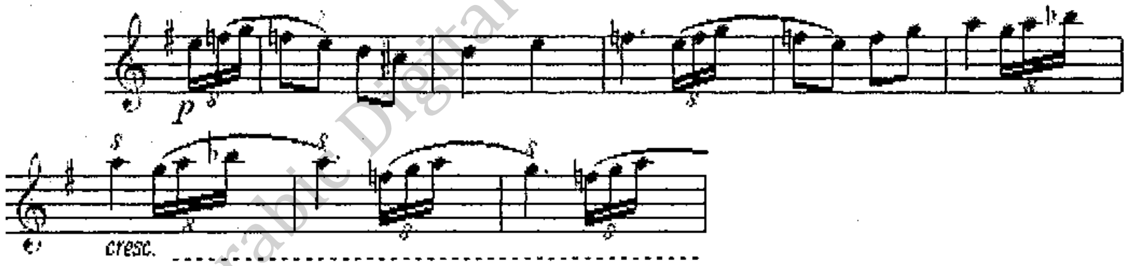
مثال رقم (٢٠)

أما عن الجزء المتبقي من هذا القسم، وهو اللحن النهائي لقسم العرض والمتمثل من المازورة ٣٠ إلى المازورة ٣٨، جاء مؤكداً لسلم (D) خاصة وأنه أقفل على درجة ال(D).



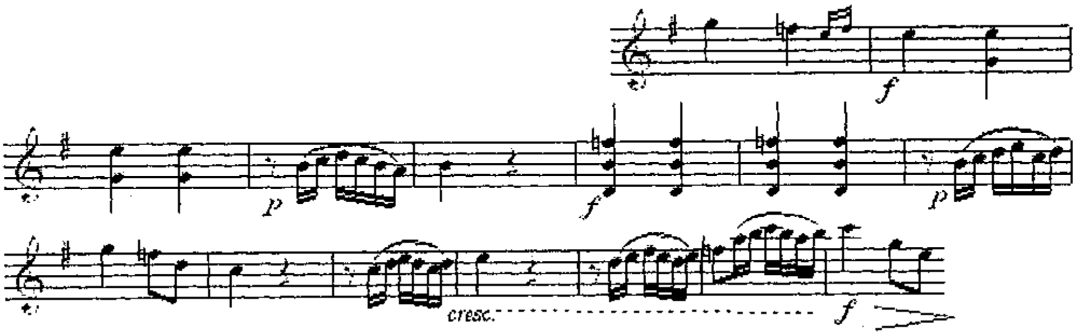
مثال رقم (٢١)

ب- قسم التفاعل: والذي يحمل عادة صفة الإثارة والمغامرة ، خاصة وأنه "يتيح للمؤلف فرصة عرض براعته في تناول مادته ومداولتها"(ديفي، ٢٠٠٠: ص٨٥). ينحصر هذا الجزء بين المازورة ٣٩ والمازورة ٧٦، معتمداً بجزئه الأول على الأفكار اللحنية المتخذة من الطابع اللحني للموضوع الثاني في قسم العرض المتمثل من مازورة ٣٩ إلى ٤٧.



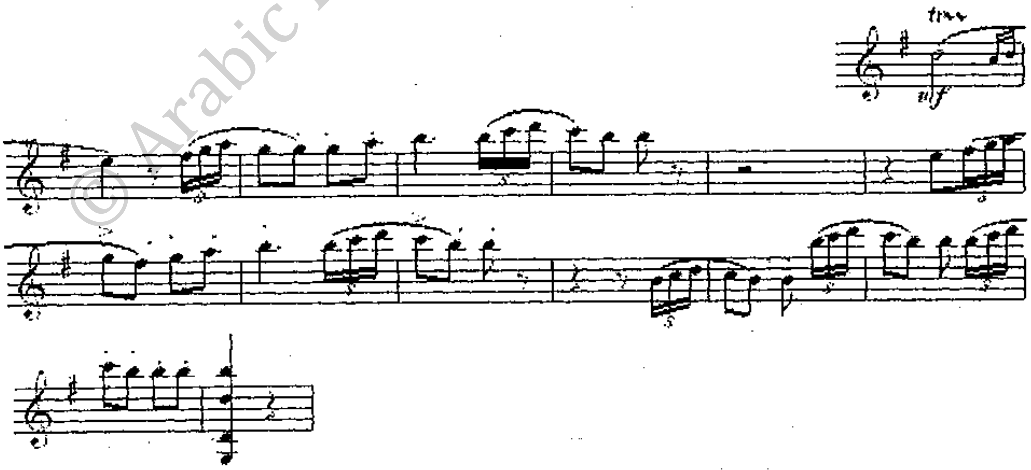
مثال رقم (٢٢)

أما الجزء الثاني من هذا القسم والمتضمن الموازير اللحنية المتمثلة من المازورة ٤٨ إلى المازورة ٦٢.



مثال رقم (٢٣)

هذا الجزء من قسم التفاعل عبارة عن نقل لطبقة الموضوع الأول إلى طبقة أخرى، ولكن مع الاحتفاظ برسم الشكل الإيقاعي، مظهراً بذلك استخدامه لسلم آخر وهو دو الكبير، لينهي على نغمة (مي) بداية المازورة ٦٤. كما عرض المؤلف من نهاية المازورة السابقة إلى مازورة ٧٧، نفس لحن الموضوع الثاني من قسم العرض ولكن من الدرجة الخامسة.
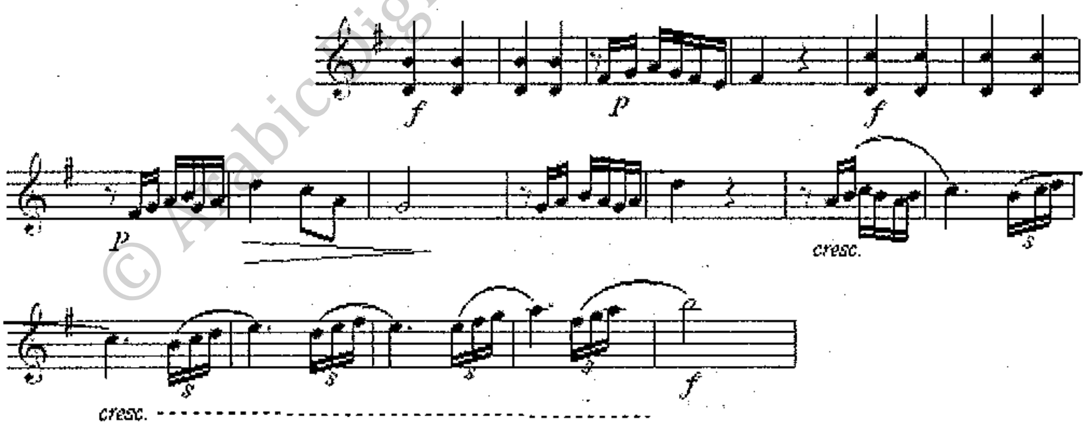


مثال رقم (٢٤)

من الواضح أن لحن قسم التفاعل قد بني على موضوع جديد، كما جاء ليدلل على نهاية قسم العرض، لأنه يحمل طابعيه غير واضحة المعالم مقارنة مع اللحن الرئيسي، وبهذا عادةً

يتصف هذا الجزء بعدم الاستقرار من الناحية المقاميه، خاصة وأن المؤلف يتنقل من خلاله إلى مقامات متنوعة جاءت ما بين (ري الصغير إلى دو الكبير وأخيراً العودة إلى صول الكبير). كما لاحظنا التطور اللحني الحاصل لهذا الجزء بشكل كبير من خلال الخلايا اللحنية المستخدمة، والتي اعتمدت في البداية الجزء الأول من الموضوع الثاني، ثم عادت للموضوع الأول، وبعدها رجعت إلى الموضوع الثاني، مظهرةً بذلك انقسام اللحن إلى جمل لحنية متشابهة وبعدة مواقع، منهياً بذلك على ثالثة (T) للسلم الرئيسي صول الكبير

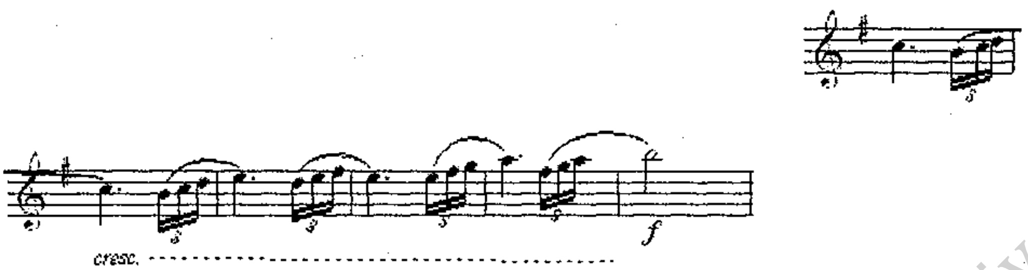
ج- **قسم إعادة العرض:** والذي يظهر أثره الفني في إعادة التوازن العاطفي وبلوغ الاستقرار و"الأمان" بعد الإنتقالات السلمية الحافلة بالبدل والتحول بين المقامات في قسم التفاعل، وهذا التوازن يتحقق بإعادة ألحان قسم العرض كاملة. نجده يتمحور بين الموازير من ٧٨ إلى ٩٥، حيث يعرض من المازورة ٧٨ إلى المازورة ٩٠ نفس الموضوع الأول.



مثال رقم (٢٥)
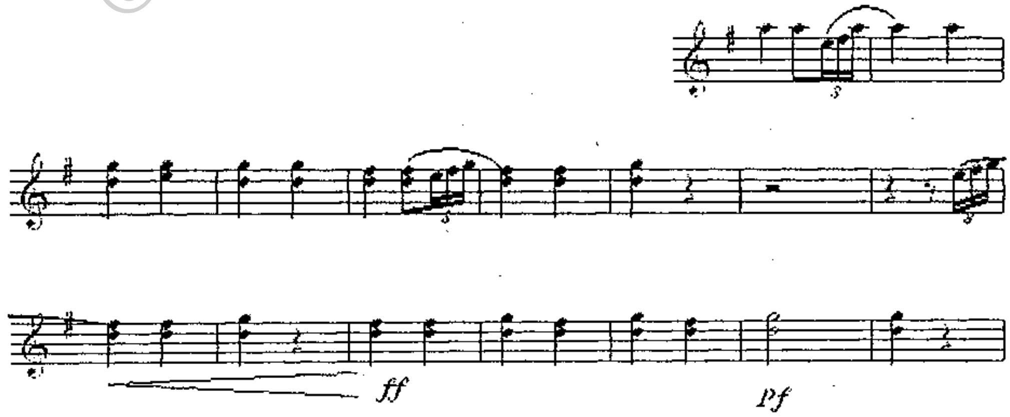
بينما من المازورة ٩٠ إلى المازورة ٩٥ جاءت معتمدة لحن الموضوع الثاني، ومتخذه وظيفة اللحن الواصل أو (الجزء الانتقالي) للقسم الأخير من السوناتا، والتي(قد تكون إما طويلة أو قصيرة، عنيفة أو رقيقة، جديدة أو قديمة، مشوقة أو تقليدية، كل هذا متروك أولاً وأخيراً

لاحتياجات الموقف الخاص). لكن هنا أظهر المؤلف هذا القسم قصير نسبياً، عنيف ومشوق، باستخدامه الكريشندو بعدها f (قوة) (ديفي، ٢٠٠٠: ص٨٠).
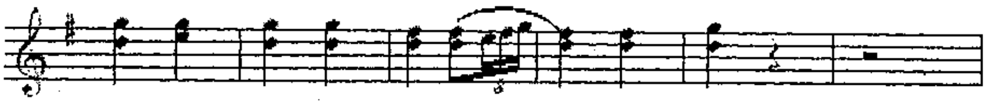


مثال رقم (٢٦)

د- **الكودا:** وهو الاسم الذي يطلق في قالب السوناتا على الجزء الذي يأتي بعد الانتهاء من إعادة العرض، وهي بالعادة اختيارية تماماً شأنها شأن المقدمة، ولكن يندر أن يخلو منها أي عمل موسيقي. ولا شك أن أساس نشأتها يرجع إلى رغبة المؤلفين في تقوية قفلاتهم الأخيرة عن طريق التكرار، وتأكيد تآلف الأساس، وبذلك يضفون على خاتمة القطعة قوة وبلاغة تميزها عن نهايات الأقسام الداخلية فيها". (ديفي:٢٠٠٠ ،ص٩٣) ظهرت في هذه السوناتا من المازورة ٩٦ إلى المازورة ١١١.



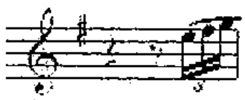
مثال رقم (٢٧)

تظهر بداية الكودا التي استخدمها المؤلف، والتي تمثلت في الموازير من(٩٦إلى١٠٣)، كتذكر بالكوردات الأولية من هذه الحركة، وذلك من خلال تكراره لها.
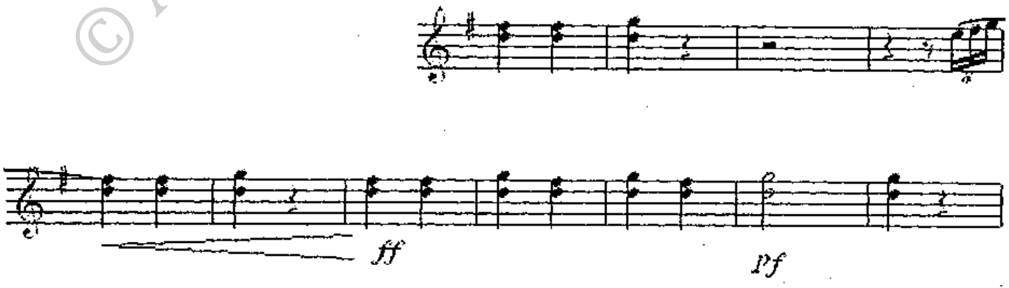


مثال رقم(٢٨)

كما نلاحظ أنه استخدم الثلثيات مذكراً بالموضوع الثاني في المازورة ١٠٤.



مثال رقم (٢٩)

أيضا جاء في انتقاله من المازورة ١٠١ إلى المازورة ١١١، وبشكل متوالي تأكيداً على وجود قفلة تامة، انتقل من كورد (D) إلى كورد (T).إضافة لذلك نجد بأن المؤلف قد استعان بإضافة مختلفة توحي للسامع بنهاية هذه الحركة.



مثال رقم (٣٠)

من المميزات التي لاحظتها الباحثة في أسلوب تأليف هذه السوناتا:

١. عرض المؤلف الموضوع الثاني بعد الأول مباشرة، دون استخدامه للحن الواصل.

٢. أمتاز طابع اللحن الأول بنوع من العظمة، نوع من طابع المارش (ميزان ثنائي)، مستخدماً فيه الأزمنة الطويلة والتي عادة ما توحي بلحن متصل، إلا أنها أظهرت هنا لحن منفصل، نتيجة لاستخدامه شبه جمل منفصلة بعلامات الصمت.

٣. حمل الطابع الصوتي للحن الثاني سمة راقصة، لاستخدامه الأزمنة القصيرة والسريعة، كما أنه يوحي للسامع بأنه متصل، بالرغم من استخدام المؤلف أسلوب Staccatoبعض النغمات.

٤. أنهى الموضوعين بزمن قوي، بالرغم من بدء الموضوع الأول من بداية المازورة بزمن قوي ، بينما بدأ الموضوع الثاني ب(Lavary).

٥. أظهر قسم التفاعل ملامح الموضوعين بشكل واضح مع اختلاف المقامية، حيث كانت الفكرة الأساسية بأن يتلاعب بمقامية الموضوع دون تغير الرسم الإيقاعي اللحني.

الفصـــل الخـــامس

النتائــج والتوصيــات

الفصـــــــل الخـــــامس

النتائـــــج والتوصيـــــات

يعتبر فن عبد الحميد حمام جزء من تراث أمة تعتز بمبدعيها كما تعتز بأصالتها، وهو جزء من كفاح شعب متصل من أجل آمال تحققت وآمال لم تتحقق بعد. فإذا أردنا تلخيص أثر عبد الحميد حمام على غيره من الفنانين فربما تكفي الإشارة إلى أنه كان ولا يزال معلماً لجيل لاحق من الرواد، وأنه قدم ويقدم للجمهور الكثير من المؤلفين، ثم اجتهاد المؤلفين الجدد بعد ذلك في إتباع مدرسته في التلحين والموسيقا. ولا شك في أن آثار هذا المؤلف قد بقيت في موسيقاه، ولا زال قادراً ومجتهداً في عمل الجديد، كما استمر في موسيقا تلاميذه محدثة درجة من التطور، مكملة لصورة النهضة الموسيقية الأردنية التي شهدها القرن الواحد والعشرين.

تميزت مؤلفات عبد الحميد حمام الموسيقية بالتنوع من حيث القوالب التي عمل فيها، وسيبقى رصيده شاهداً على نهضة حقيقية شهدتها فترة نشاطه، كما تبقى القيمة الحقيقية لموسيقاه مقدرة كما هو الحال مع غيره من الرواد بمعيارين أساسيين أولهما: احتفاظ اللحن الموسيقي بجمالية وروعة حتى إذا نزعت منه الكلمات، ومع الكلمات يكون لهذه الألحان التعبير التام عن مكنونات السطور والشعور. وثانيهما: أن موسيقاه جاءت بإضافات جديدة لتصبح تلك الإضافات بمثابة الملامح الأساسية في الموسيقا الأردنية. وبهذا يعتبر حمام أحد المجددين فيها.

من خلال إجراءات التحليل توصلت الباحثة إلى النتائج التالية:

١. تدل أعمال عبد الحميد حمام على أنها وبالرغم من صياغتها بالأسلوب الأوروبي، إلا أنها حملت طابع الموسيقا العربية ذات الشاعرية اللحنية، وبالتالي لم تأت تلك الأعمال تقليداً "أعمى" للنظم التأليفية الأوروبية، فهي تمثل التجديد والمعاصرة وبما يتناسب والشخصية الموسيقية العربية.

٢. تنوع البرنامج التأليفي لعبد الحميد حمام من حيث القوالب الغنائية والآلية وصياغتها، فقد عمل في مجال الأغنية، والموشح، والقصيد، والكنتاتا، من القوالب الغنائية، أما الآلية فقد كتب في إطار موسيقا الحجرة مثل ثلاثي آلات النفخ، والرباعي الوتري، والسوناتا، إضافة إلى الموسيقا المرافقة للأعمال المسرحية والتلفزيونية. إلا أنه لم يكتب مؤلفات ضمن قوالب أخرى مثل :الكونشيرتو، والسيمفونية، الأوبرا، الباليه.

٣. جاء استخدام حمام الصيغ الموسيقية ذات الشكل الأوروبي من خلال محاولة إدخال الألحان (Themes) العربية كأساس لها، بالاعتماد على الكثير من وسائل التعبير الموسيقية العربية كالإيقاع، والمسافات، والحركة اللحنية، والجمل الموسيقية. هذا وإن لم يكن هناك سيطرة واضحة للمقامية العربية بالمعنى التقليدي، إلا أن المؤلف لم يكن بعيداً عن سمة العصر الذي يعيش فيه من حيث التطور الثقافي والتقني.

٤. لم يبتعد عبد الحميد حمام عن الأطر الهارمونية الكلاسيكية باستخدامات التآلفات الرئيسية، وان كان هناك استخداماً قليلاً نسبياً لتآلفات ثانوية أخرى، علماً بأن الوظيفة الهارمونية لديه تحددت في أكثر الأحيان بهدف المرافقة التي تشكل تناقضاً لحنياً مع اللحن المطروح.

٥. أبرز حمام جماليات كثيرة في دراسة الألحان العربية ضمن المنظور البوليفوني، وخاصة في إطار نظام الكانون والمحاكاة.

٦. عادة ما يستعمل المؤلف الانتقالات المقامية في المؤلفة، لأنه يرى ضرورة وجود جانب الإثارة والتشويق الدائم فيها، ليبقى المستمع مشدوداً للقطعة الموسيقية، وذلك باستخدامه للمثيرات الهارمونية أو الإيقاعية أو الميلودية.

التوصيـــــــــات

١- إمكانية الاستفادة من أعمال المؤلفين الموسيقيين المعاصرين العرب كنماذج تطبيقية للمساقات الدراسية ذات العلاقة.

٢- الاستخدام الخلاق لمعطيات التقنيات المعاصرة في معالجة قوالب الموسيقا العربية.

٣- الاهتمام بالنتاج الثقافي الموسيقي الجاد من خلال توسيع شبكة عرضه والاستماع إليه عبر وسائل الاتصال المختلفة.

٤- من الممكن توسيع الحوار الموسيقي العربي – الأوروبي في ظل الظروف الراهنة للوصول إلى مفهوم مقبول لدى كافة الأطراف بشأن "عالمية" الثقافة الموسيقية.

٥- تدعيم المكتبات في الجامعات التي تدرس الموسيقا بكتب تتضمن المدونات الخاصة للمؤلفين العرب بشكل عام والأردنيين بشكل خاص.

٦- إجراء المزيد من الدراسات و الأبحاث حول أعمال مؤلفين موسيقيين أردنيين وعرب وإبرازهم بشكل أكاديمي.

المصادر و المراجع

١- المراجع العربية:

١- أبو المجد، حنان، أبعاد الإندماج العضوي بين موسيقى الشرق والغرب، مجلة الموسيقا العربية، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، العدد الرابع عشر، دمشق، ١٩٩٥م.

٢- أكاديمية بيت لحم للموسيقى، موسيقيون من فلسطين دراسة في الثقافة الموسيقية الفلسطينية العالمية، ٢٠٠٦م.

٣- بابينكو، فيكتور، تحليل القوالب الموسيقية،ترجمة عماد حموش وماجود دحدل، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للموسيقى، سوريا، ١٩٩٨م.

٤- بيومي، أحمد، القاموس الموسيقي، وزارة الثقافة، مصر، 1992.

٥- توفيق زكي، عبد الحميد، المعاصرون من رواد الموسيقا العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- حاسب، صبحي، قصة الموسيقا والحضارة في الغرب، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للموسيقى، سوريا، ٢٠٠٠م.

٧- حمام، عبد الحميد، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً ١٩٢١-٢٠٠١، ٢٠٠٨م.

٨- حفني، محمود، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

٩- خضير، عادل، تعدد التصويت في المقامات العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٢.

١٠- الخولي، سمحة، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.

١١- الدراس، نبيل، نموذج الثقافة الموسيقية في الأردن (دراسة الواقع ورؤيا المستقبل)، ملتقى عمان الثقافي العاشر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٢م.

١٢- ديفي، سيدرك التحليل الموسيقي، ترجمة سمحة الخولي، مراجعة حسين فوزي، ٢٠٠٠م.

١٣- رضا، صالح، مؤلفات جميل عويس الموسيقية، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، القاهرة، يناير ٢٠٠٣.

١٤- زاكس، كورت، تراث الموسيقا العالمية، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٦٤م.

١٥- زيدان، ليلى، النسيج البوليفوني في مؤلفات عصر الباروك والرومنتيكية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨.

١٦- سكرية، هيثم، الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو " دراسة تحليلية مقارنة"، القاهرة، ٢٠٠٧م، رسالة ماجستير.

١٧- السيسي، يوسف، دعوة إلى الموسيقا، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨١م.

١٨- الشوك، علي، الموسيقا بين الشرق والغرب، منشورات الجمل، ١٩٩٧م.

١٩- صبحي، صقر، تقنيات العزف على رباب الشاعر" عبده موسى نموذجاً " رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٧م.

٢٠- طموم، رشا علي، التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر، مجلة الموسيقا العربية، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد الرابع عشر، ١٩٩٥م.

٢١- العباسي، ظاهر، الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقا العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩م.

٢٢- عبد الحكيم، عيسوى، أسلوب المعالجة الهارمونية عند فيردي من خلال آريا حاشية من أوبرا ريجوليتو، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، القاهرة، يناير ٢٠٠٣.

٢٣- عبد الكريم دغيدي، حسين عبد الحليم، إستخدام الهارمونية بالتآلفات المتعددة Polychords في مؤلفات القرن العشرين، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، القاهرة، يناير ٢٠٠٣.

٢٤- عديله ، عمار، أوغسطين لاما. ..حياته وأعماله، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٧م.

٢٥- غوانمة، محمد، ١٩٩٧م، تعدد التصويت في الموسيقا العربية، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد ١٣، العدد٣.

٢٦- غوانمه، محمد، عبده موسى رائداً ومبدعاً، دار الكندي، عمان، ٢٠٠٢م.

٢٧- غوانمه، محمد، الأهزوجة الأردنية ،مطبعة الروزنا، ١٩٩٧م.

٢٨- محمود محمد، حسن، حامد عبد العظيم، إيهاب، مظاهر تعدد التصويت في مؤلفات نبيل شورة، علوم وفنون الموسيقا، جامعة حلوان، يناير٢٠٠٣، المجلد ٨.

٢٩- محمود، محمد، موسيقى الشعوب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م.

٣٠- مرهون، عبد المجيد، الأسس المنهجية لدراسة نظرية الموسيقا، الجزء الأول، الطبعة الأولى،١٩٩٤م.

٣١- المصري، أشرف، رشيد، رؤف أبو بكر، دراسة تحليلية عزفية للموسيقى الخيالية " Fantastic" عند شوستاكوفيتش، علوم وفنون الموسيقا، المجلد الثامن، جامعة حلوان، القاهرة، يناير ٢٠٠٣.

٣٢- الموسوعة الروسية، الجزء الثاني، ١٩٧٤م.

٣٣- معجم الموسيقا، مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربية، القاهرة،٢٠٠٠م.

٣٤- نصار، زين، عالم الموسيقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.

٢- المجلات:

١- علوم وفنون الموسيقا، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، يونيه ٢٠٠٣م، المجلدات الثامن والتاسع.

٢- المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، الموسيقا العربية، مجلة تعنى بالموسيقا، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد الرابع عشر، ١٩٩٥م.

٣- المقدمة في تذوق الموسيقا العربية، مطبعة مصر للخدمات العلمية، القاهرة، ١٩٩٥. دليل الموسيقا العربية، الطبعة ٢، القاهرة ١٩٨٣، مجلد٨.

٤- مجلة الحياة الموسيقية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠، الأعداد (١- ٢- ٥ -٧- ٨ - ٢٢- ٢٤)

٣- المراجع الأجنبية:

1- Burkett, Lyn Ellen Thornblad."Tensile Involvement: Counterpoint and Compositional Pedagogy in the Work of Seeger, Hindemith, and Krenek." Indiana University, 2001.

2- Lima, Paulo C."Surface and Structure in the Music of Ernst Widmer: Octatonic Compositional Strategies." Universidade de Sro Paulo, 2000.

3- Randel, Don Michael ,The Harvard Concise Dictionary Of Music and Musicians, 2002

4- Scholes,A: The Concise Oxford Dictionary,P.282

٤- مواقع الإنترنت:

1. **www.addoja.com**
2. **www.albadr68.maktoobblog.com**
3. **www.alfayhaa.tv**
4. **www.alwatan.sy**
5. **www.en.wikibooks.org**
6. **www.islamonline.net**
7. **www.labarmy.gov.lb**
8. **-www.medieval.org**
9. **www.menber-alhewar.net**
10. **www.qattanfoundation.org**
11. **www.rwaidamusic.com**
12. **www.syriagate.com**
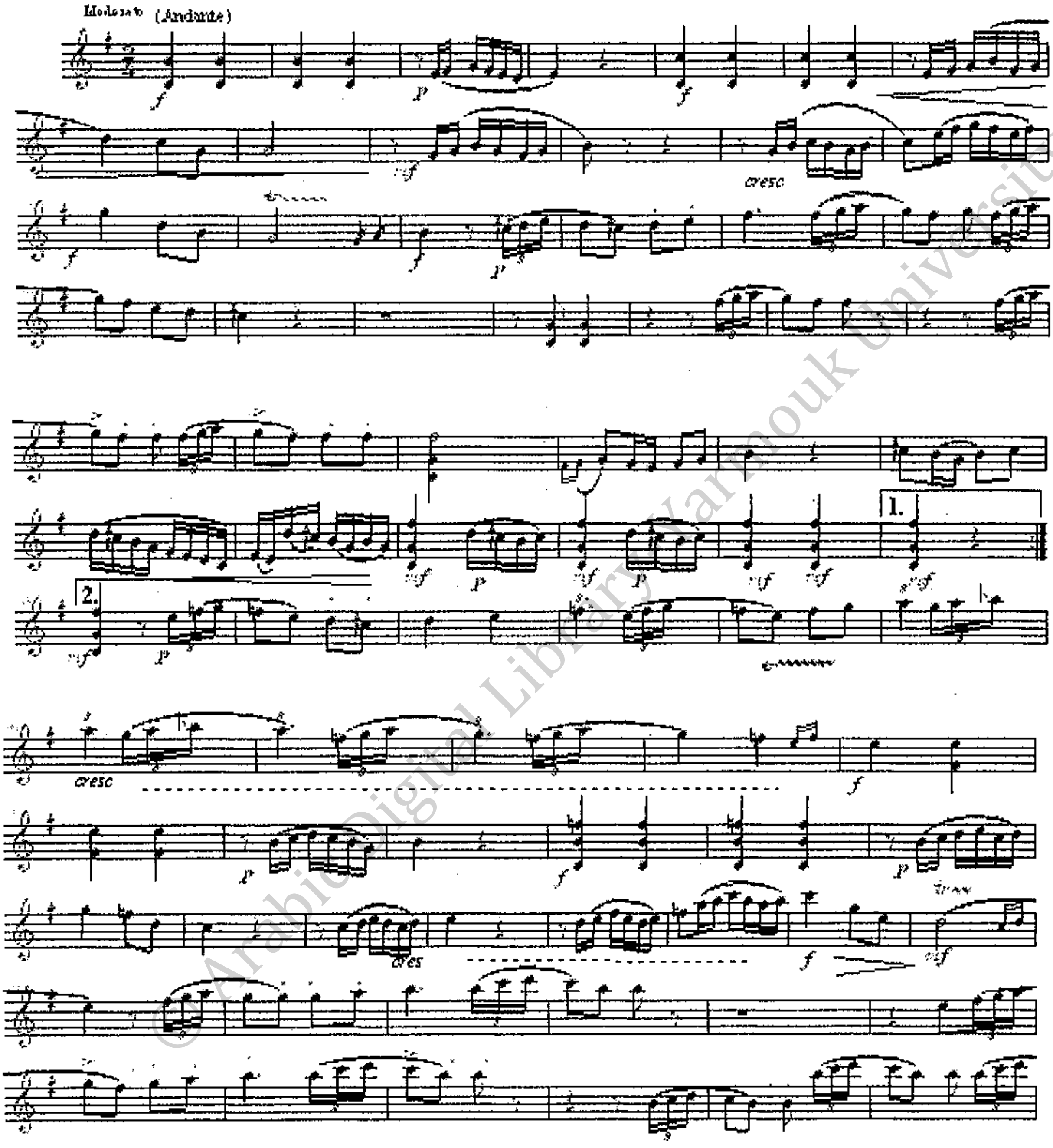
الملاحق
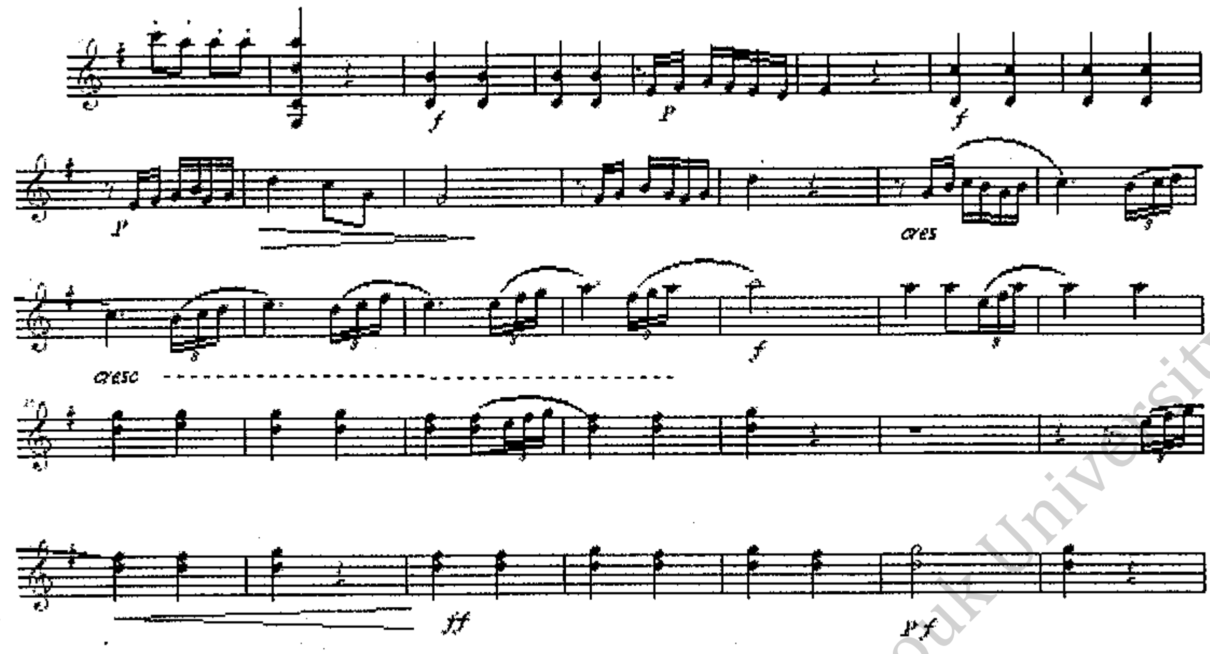
Sonata for violin and piano

First movement
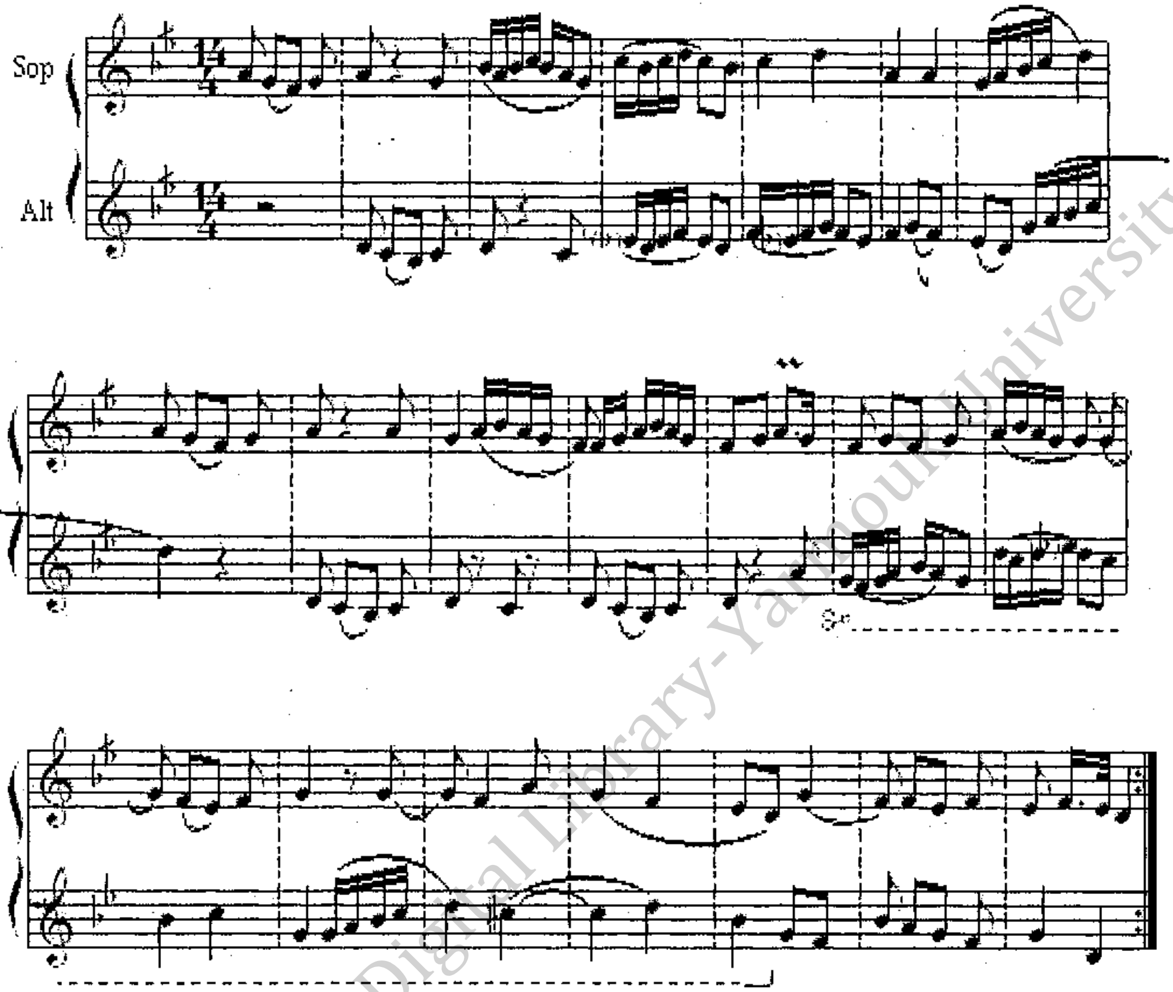
by: Abdel Hamid Hammam

Moderato (Andante)
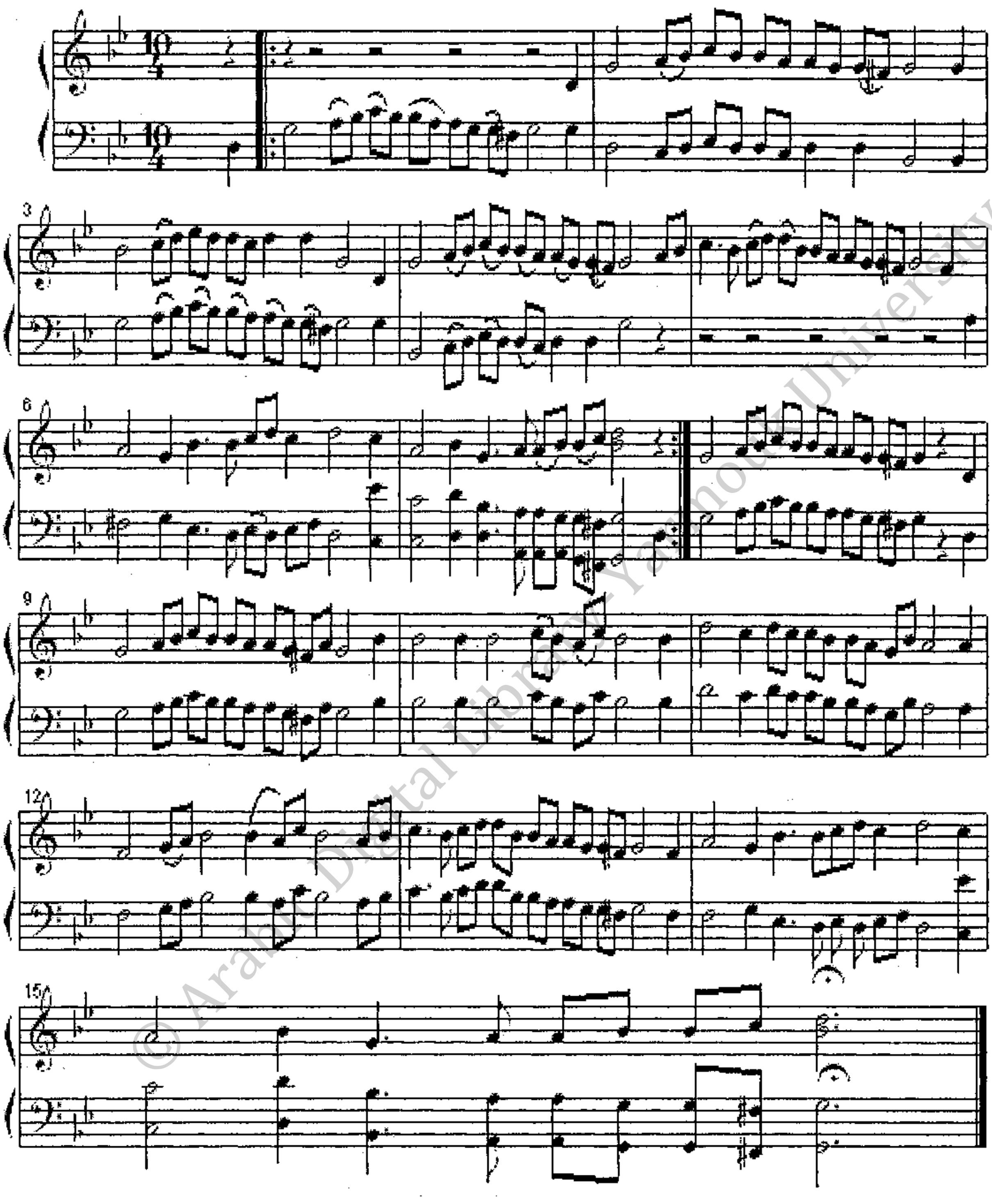



f
p
f
p
cres
cresc
f
ff
pf
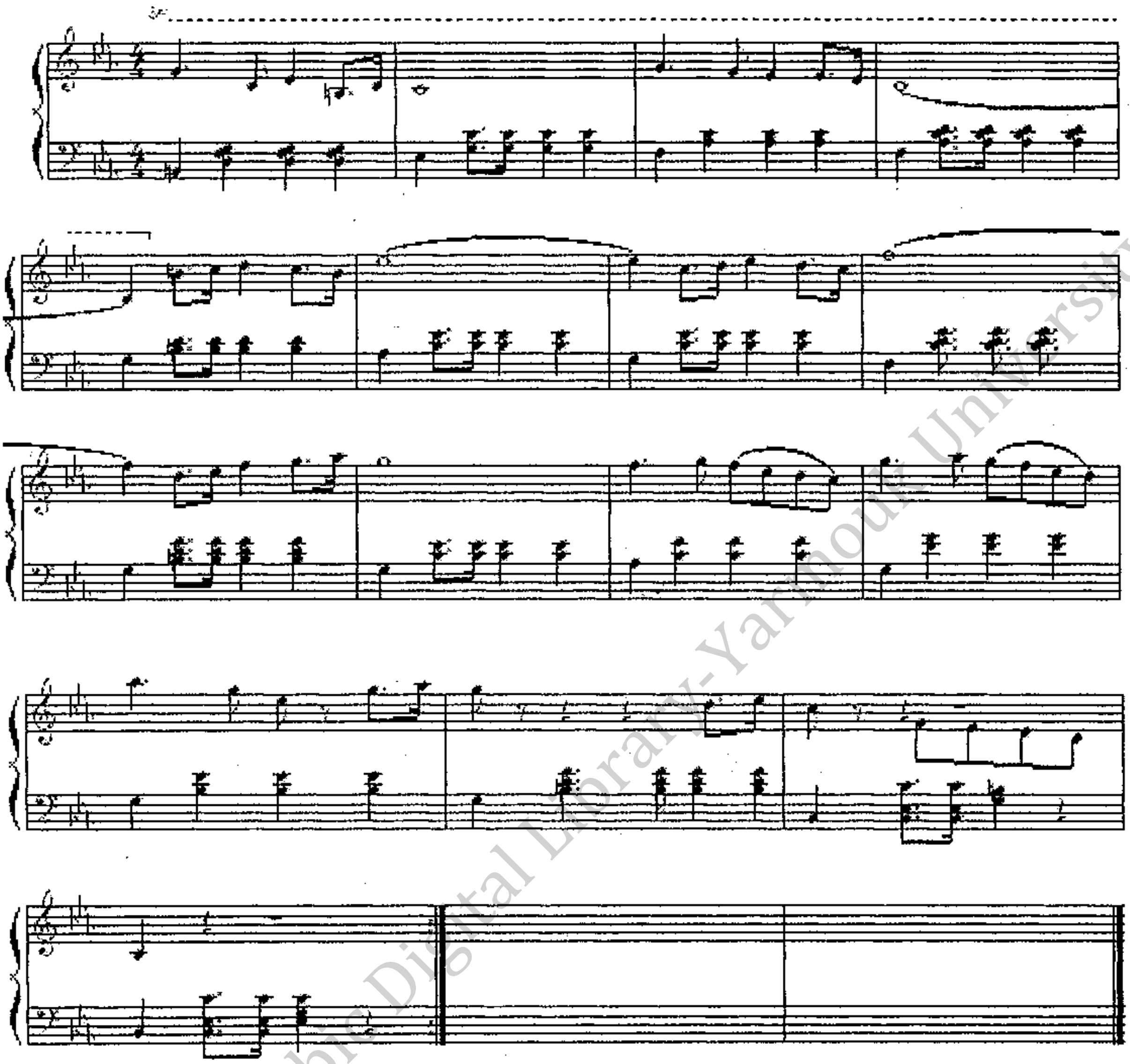
موشح بدت من الخدر



موشح "لما بدا يتثنى"
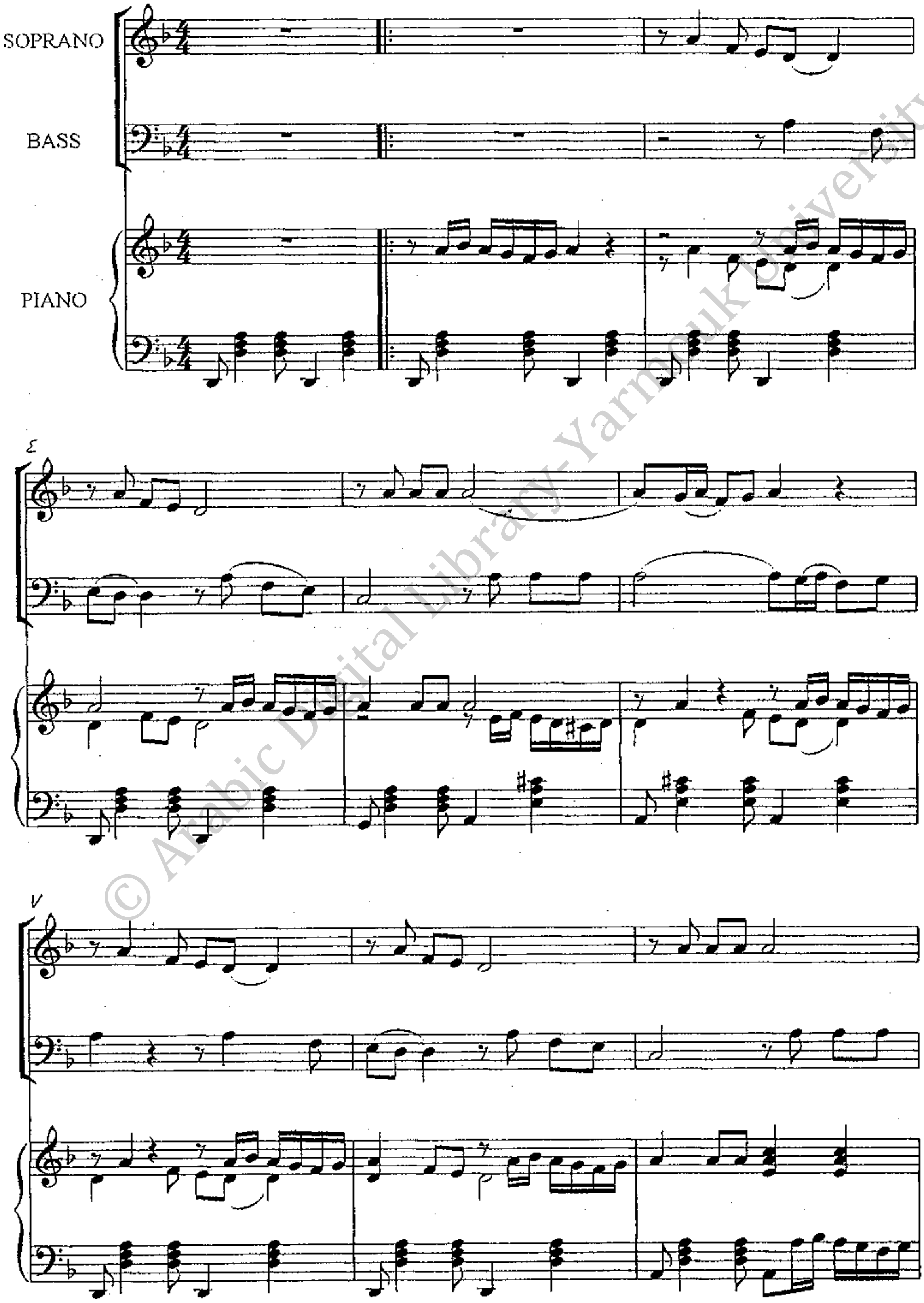


كوبلـــ ثانـــي
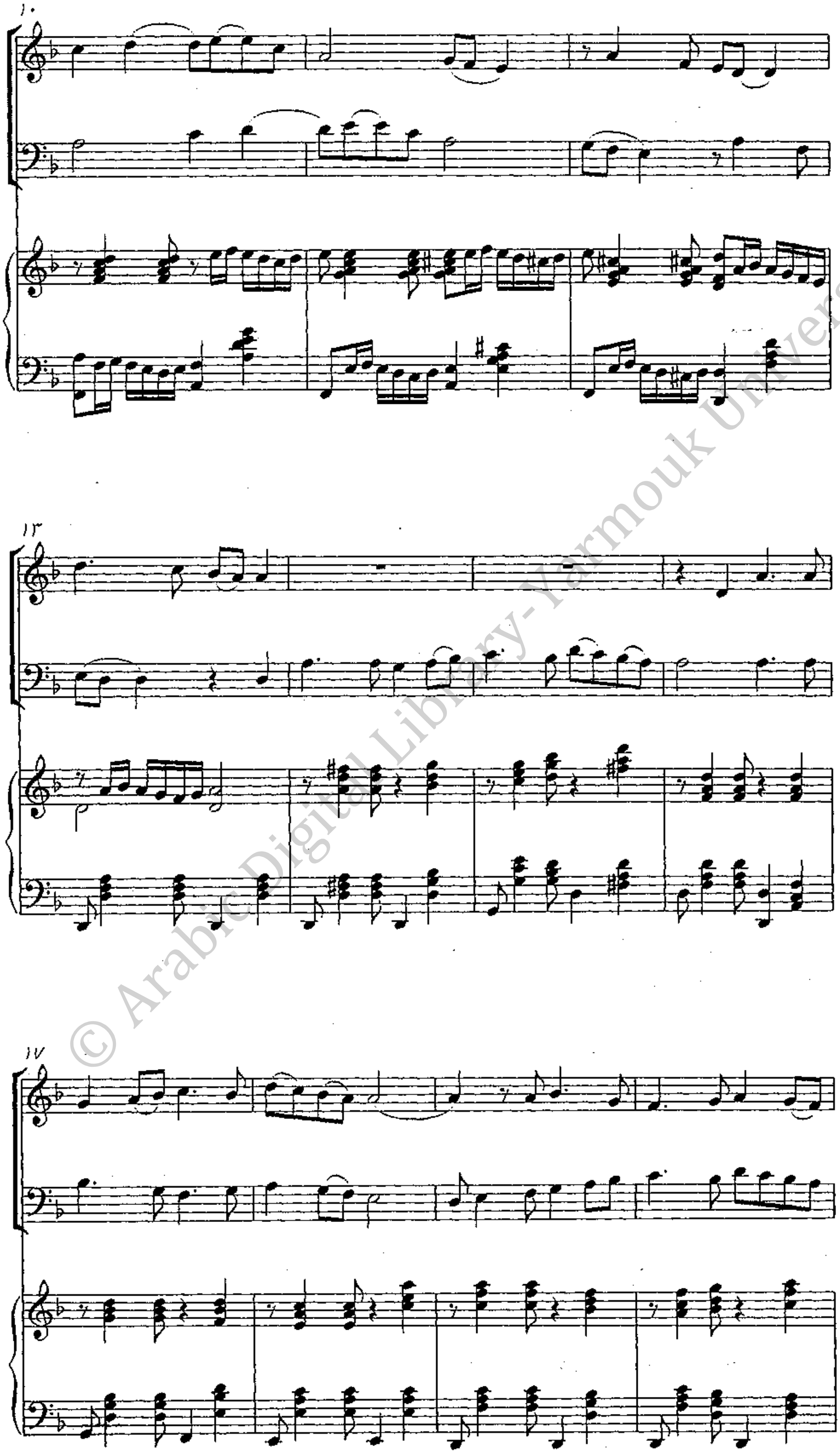


موشح بدر تم
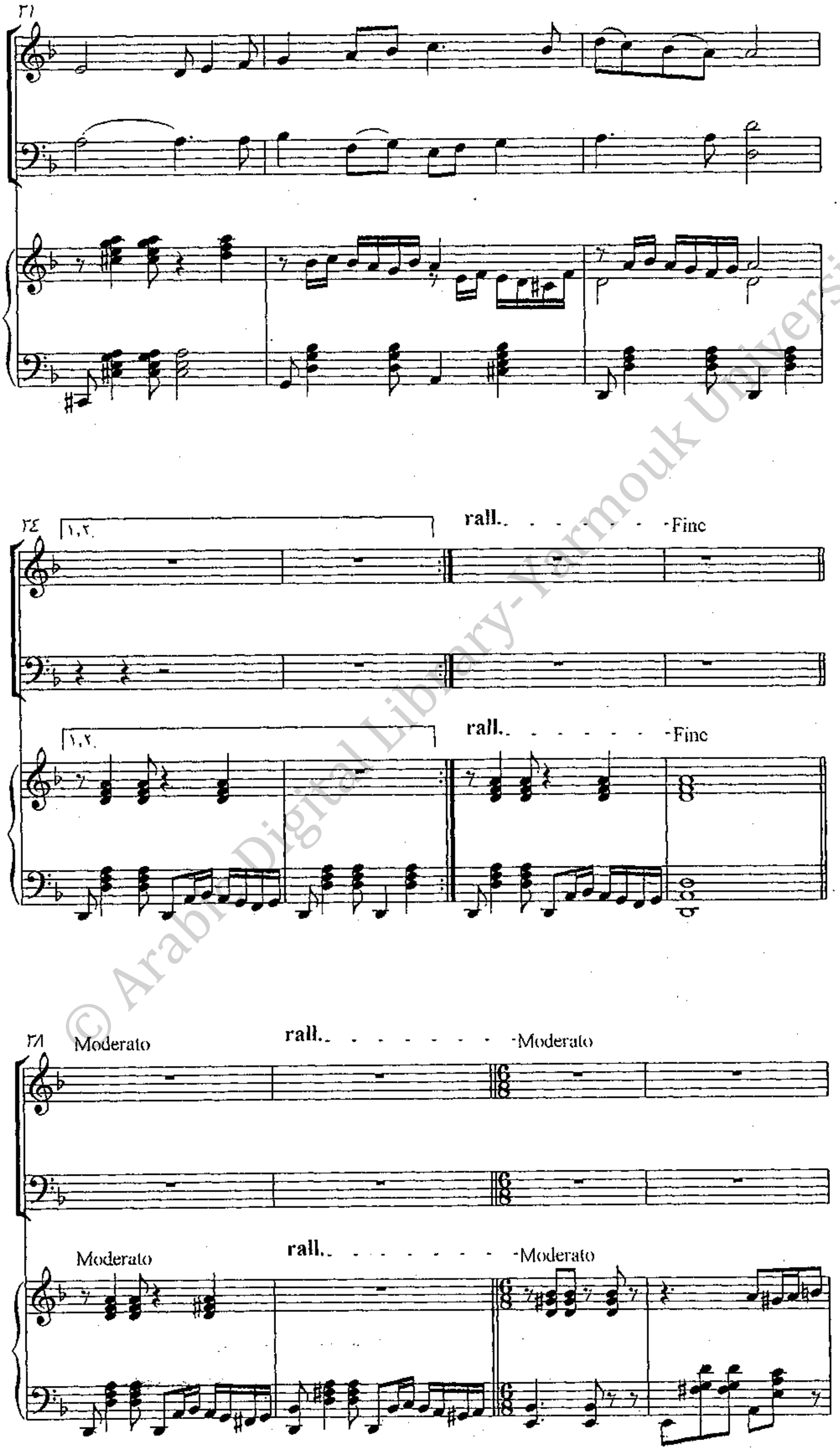
أ.د عبد الحميد حمام
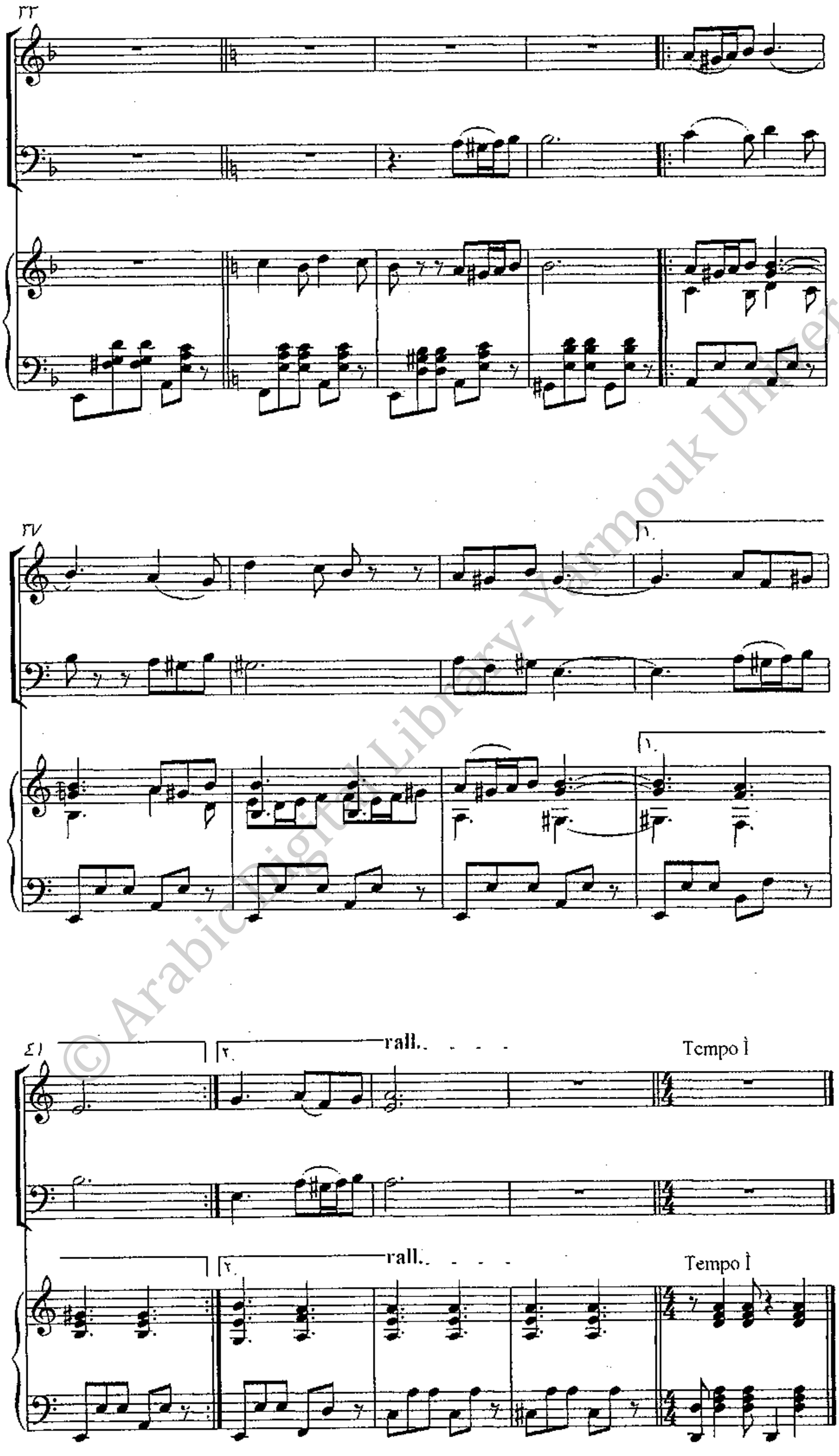
ALLEGRETTO





١٠
١٣
١٧
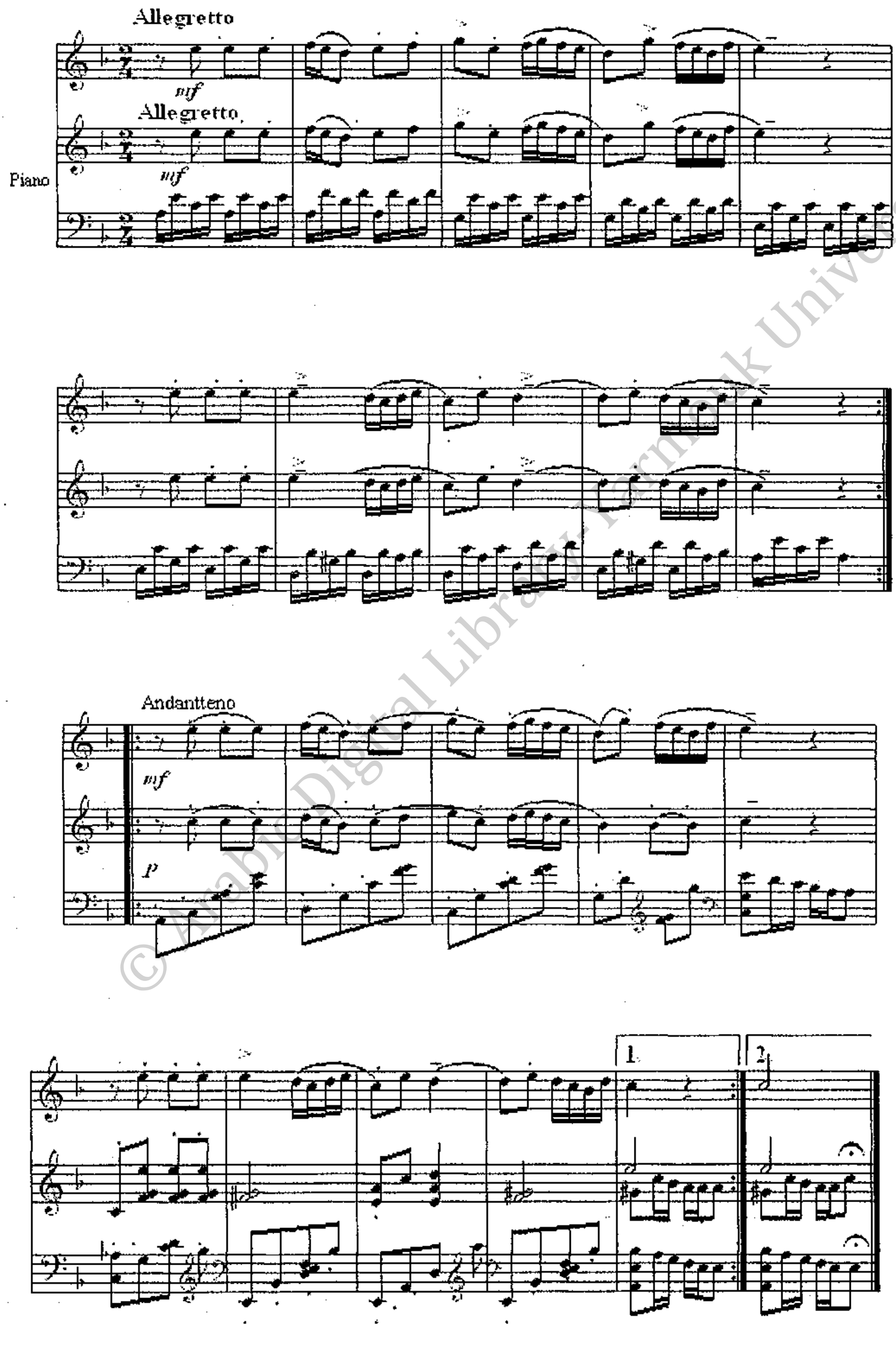

٣١
٣٤
١,٢.
rall.
Fine
٣٨
Moderato
rall.
Moderato
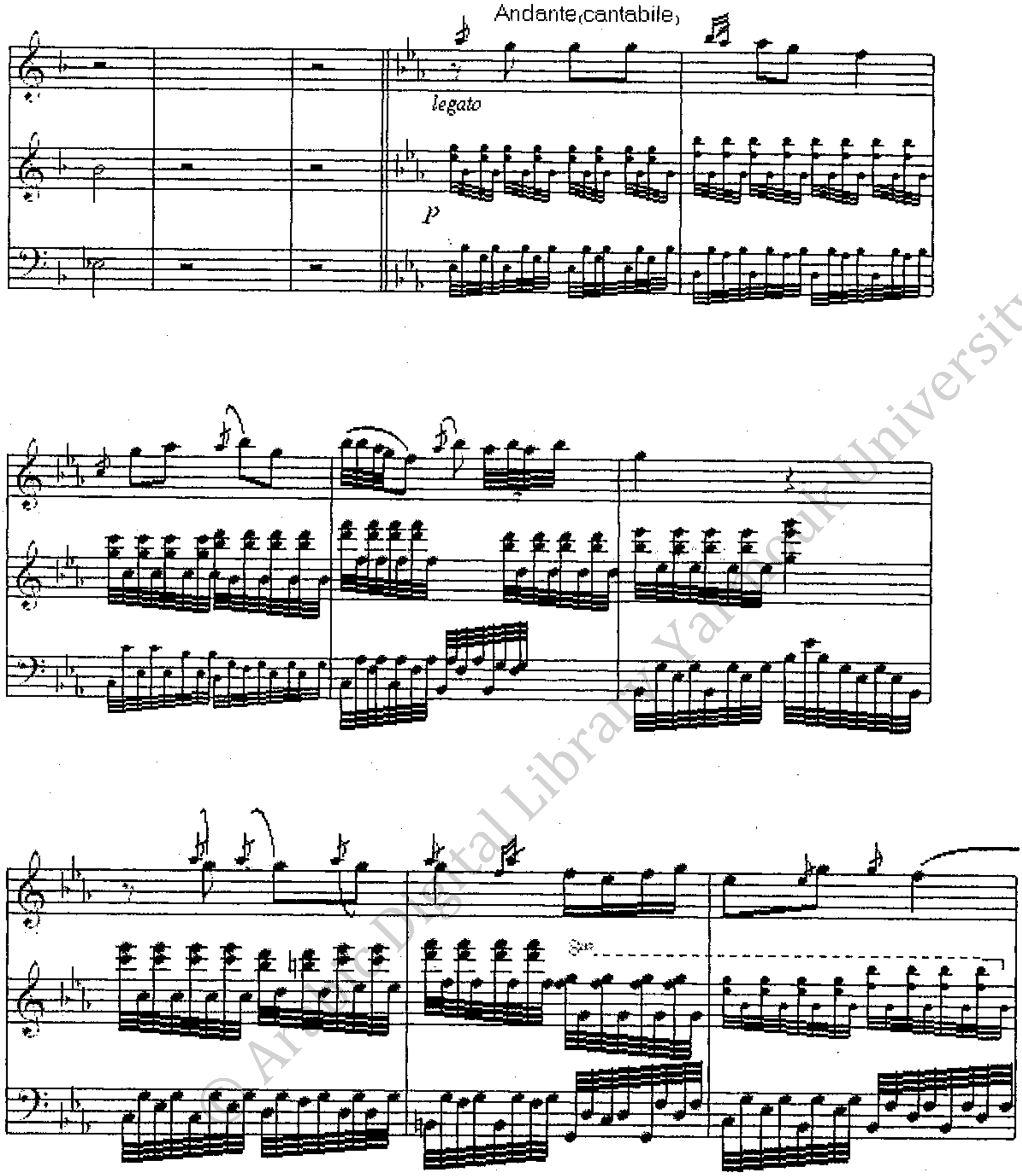

٣٣
٣٧
١.
٤١
٢.
rall..
Tempo Ì
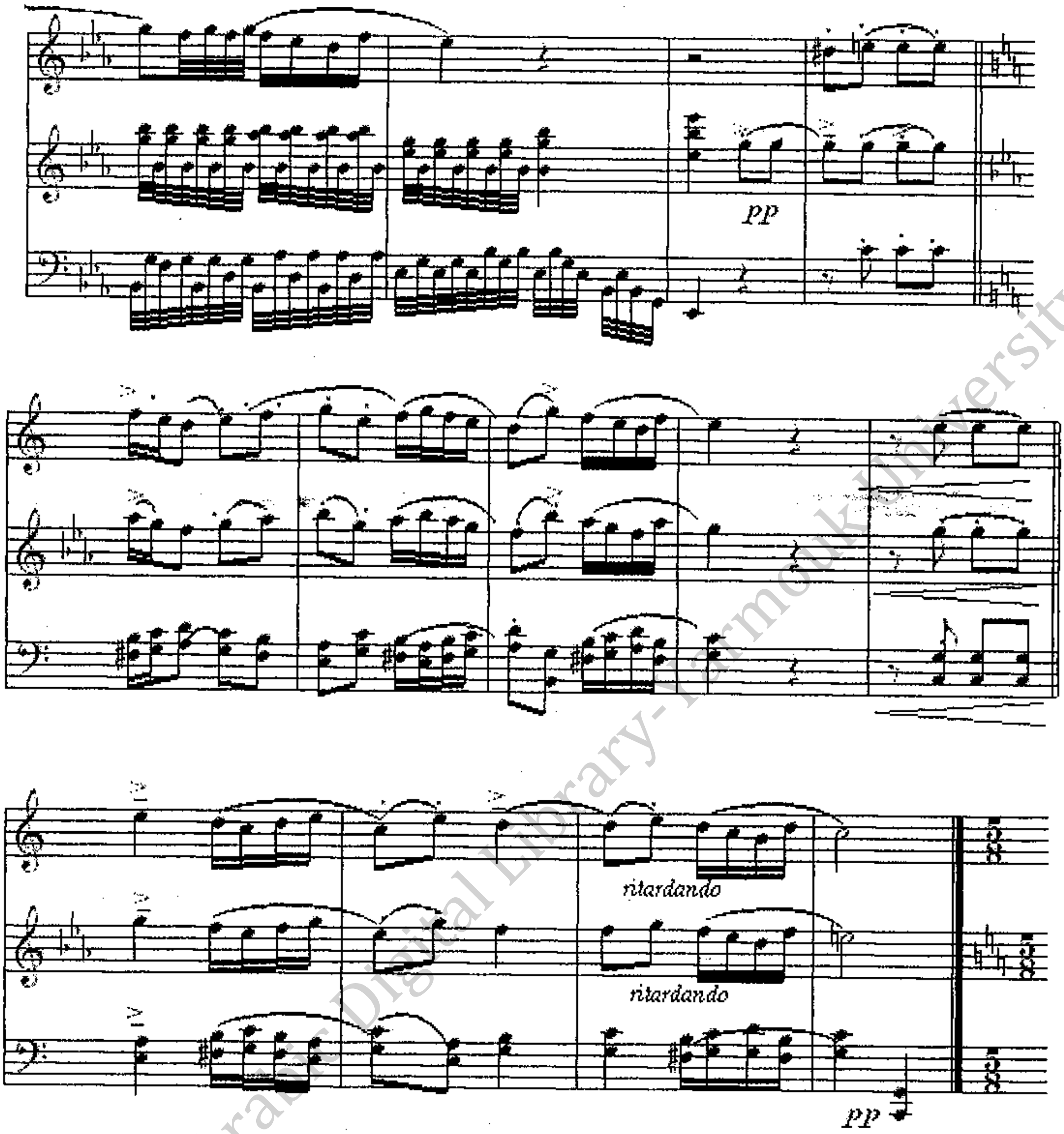
Sonata Flute
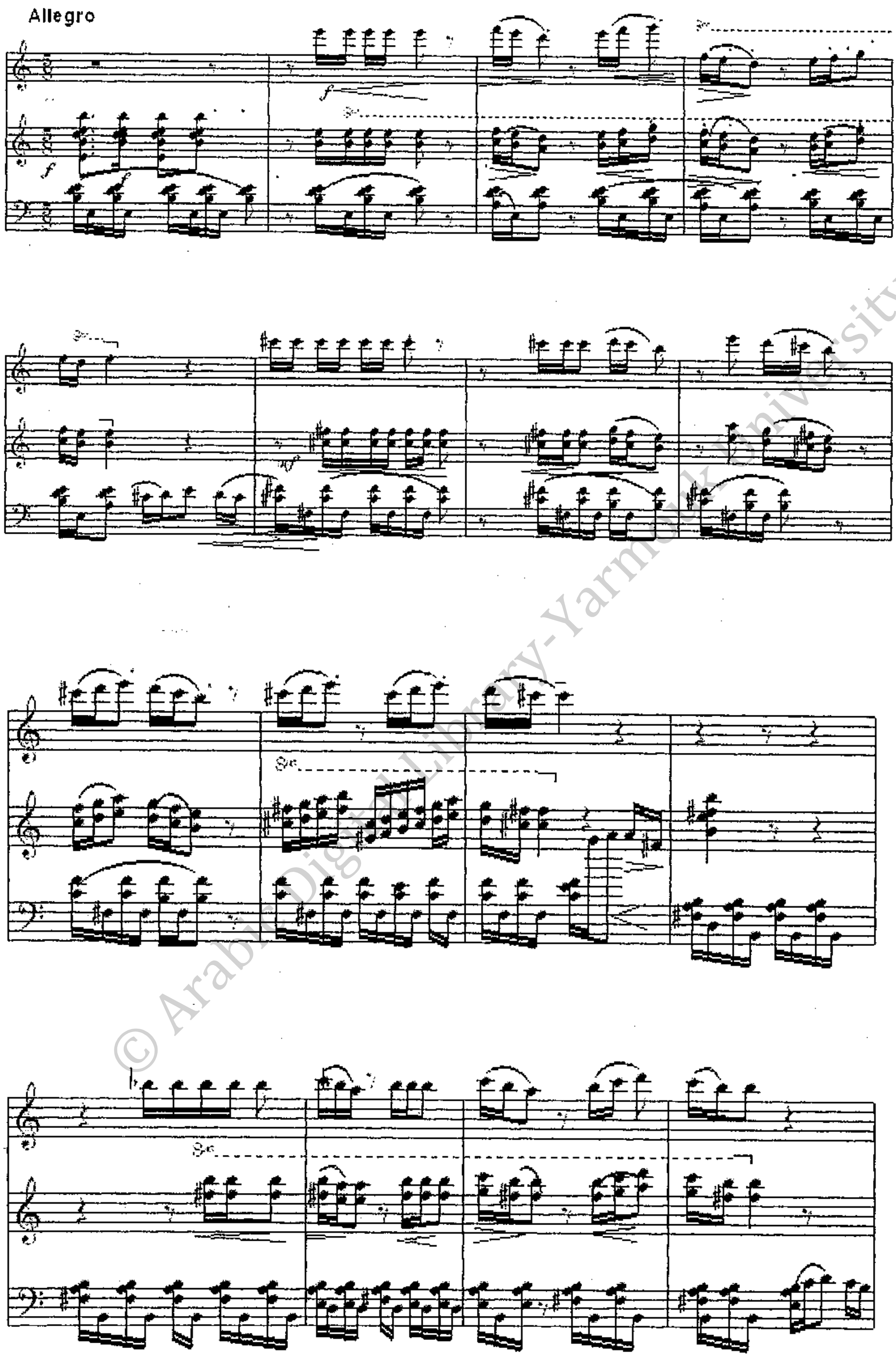
3 rd movement

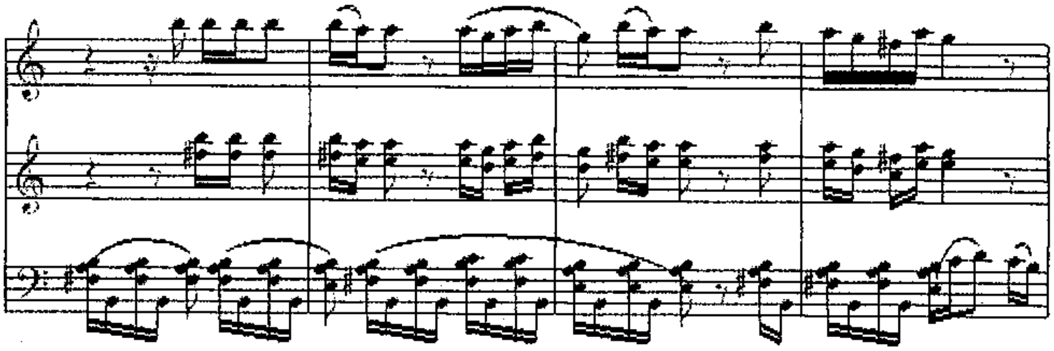
by:Abdel Hamid
Hammam
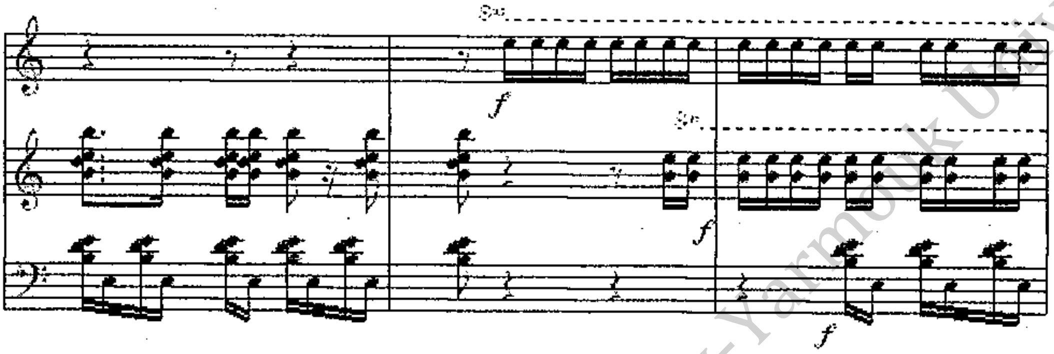



Andante (cantabile)
legato
p


pp
ritardando
ritardando
pp


Allegro
f
8va




f
f
f

Abstract

Haddad, Atheer. An Analytical Study for the Musical Composition Techniques Used in Abdelhameed Hamam Works. Master study, Yarmouk University, 2009. (Supervisor: Dr. Nabil Darras).

The purpose of the study is to describe the life and works of the Jordanian musician Abdelhameed Hamam and to investigate some of the musical composition techniques used in his works.

The researcher studied the life of Jordanian musician Abdelhameed Hamam , analyzed some of his musical works to identify some of the musical techniques in his works and explore them, acknowledging here that the majority of these techniques were western and were incorporated in the Jordanian music to develop it.

The results of the study were:

- Abdel hameed Hamam works are dominated by the poetic rhythm, thus was not a "blind imitation" for the western musical composition systems and were actually a kind of modernization for the Arab musical identity.

-There is variety of the musical moulds" instrumental and lyrist" used by Abdel hameed Hamam and their formulation.

- In his use for western musical formulations, he attempted to insert Arabic themes as a base for them. Relying mostly on the Arabic means for

expressing music "e.g. notes, melodic movement" although the Arabic conventional form was not apparent in his works.

- Abdel hameed Hamam was not isolated from the classical harmonicas frames in his use of major combinations " the first, the fourth and the fifth" although there is was a mall use for the secondary combinations, indicating that the harmonic function was determined in most cases to serve as accompanying the melody, forming a melodic paradox with the melody presented .

- Abdel hameed Hamam many aesthetic aspects in the study of Arabic melodies within the Bolivian perspective, especially in the frame of Canon and stimulation.

- Type of musical excerpt determine the nature of the musical idea in Hammam works" the use of long or short notations"

- The musical composer usually uses long and close keys from the main key, as he sees that there must be an interesting aspect in the musical piece to attract the attention of the listener all time. He may use harmonic, rhythmic or melodic stimulus to achieve such end.